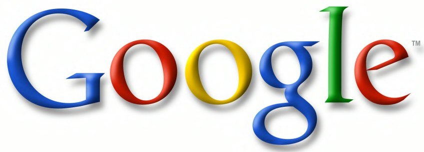


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

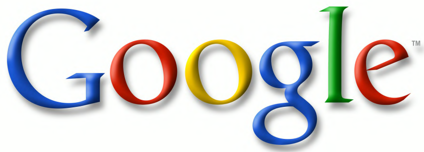
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

848
F59to
F53
B 1,405,810

2.0


PROPERTY OF
University of
Michigan
Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS



GUSTAVE FLAUBERTS

Versuchung des heiligen Antonius

nach ihrem Ursprung, ihren verschiedenen Fassungen und in ihrer Bedeutung für den Dichter.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Universität zu Marburg

eingereicht von

WILHELM FISCHER.



Von der Fakultät als Dissertation angenommen
27. April 1903.

Referent: Professor Dr. Kissner.

848
F59 tO
F53

Gift
Dr. D. M. Gilbert
2-8-55

I.

So reich auch die bis jetzt über Flaubert veröffentlichte Literatur ist, so weist sie doch noch eine bedeutende Lücke auf. So viel der Kritiker und der Literarhistoriker sich mit der Darstellung der Werke und der Persönlichkeit dieses Autors beschäftigt haben, sie alle blieben uns eine wichtige Periode seines Schaffens schuldig. Denn sie zeigen uns sämtlich den fertigen Künstler, indem sie mit Flauberts Meisterwerk „Madame Bovary“ beginnen. Die Jugend-Periode, und damit die Genese seines Talentes, ist stets übergangen worden. Das hatte einen sehr einfachen Grund: es fehlte fast jegliches Material, um sich von den Jugend-Werken dieses Schriftstellers ein auch nur einigermassen vollständiges Bild zu machen. Flaubert selbst hat von allem, was er etwa bis zum dreissigsten Jahre geschrieben hat, niemals etwas veröffentlicht. Das wenige, was aus dieser Zeit dem Publikum zu Gesichte gekommen ist, findet sich in dem erst nach seinem Tode veröffentlichten Sammelband „Par les Champs et par les Grèves“ [1]. Aber auch das reichte nicht aus, die Lücke auszufüllen, und die Angaben über Flauberts Jugendwerke blieben vage und unbestimmt. Damit war zugleich der Ursprung eines der wichtigsten und interessantesten Werke, der Versuchung des heili-

[1]) G. Flaubert, Par les Champs et par les Grèves, Paris, 1885.

new

gen Antonius, in Dunkel gehüllt. Zwar wusste man aus den authentischen Quellen, zu denen wir die Korrespondenz[1]), die an ihrer Spitze stehenden „Souvenirs intimes“ von Flauberts Nichte und die entsprechenden Kapitel in Maxime Ducamps „Souvenirs littéraires“[2]) rechnen, — alle drei Quellen sind in der vorliegenden Arbeit verwertet worden, — man wusste aus diesen Quellen, dass frühere Fassungen vorlagen und unter welchen Verhältnissen diese zu stande gekommen waren, aber man konnte sich keine genauere Vorstellung davon machen, wie diese früheren Fassungen mit der endgültigen zusammenhängen. Die Klarstellung dieser Zusammenhänge ist der Hauptzweck der vorliegenden Arbeit. Sie wurde ermöglicht durch die grosse Güte und Liebenswürdigkeit der Nichte Flauberts, Mme. Franklin-Grout, in deren Besitze sich sämtliche Manuskripte des Dichters befinden und von denen diejenigen der Versuchung des heiligen Antonius bereitwilligst zur Verfügung gestellt wurden. Ausserdem sind wir Mme. Franklin zu grösstem Danke verpflichtet durch unschätzbare mündliche Mitteilungen über das Leben und Schaffen ihres Onkels, besonders derjenigen Teile, mit denen sich diese Arbeit beschäftigt[3]).

Wir heben im folgenden das Bedeutendste von dem hervor, was bis jetzt über die Versuchung er-

---

[1]) G. Flaubert, Correspondance, 4 vol. Paris, 1884—92.

[2]) Maxime Ducamp, Souvenirs littéraires, Paris, 1883.

[3]) Mme. Caroline Franklin-Grout, in erster Ehe Mme. Commanville und unter diesem Namen dem Publikum bekannt, ist die Tochter der einzigen, früh verstorbenen Schwester Flauberts, und lebt jetzt abwechselnd in Paris und ihrer Villa Tanit bei Nizza.

schienen ist und charakterisieren kurz unsern Standpunkt zu den einzelnen Schriften. Es kann hier natürlich nur deren Beziehung auf die letzte, allein veröffentlichte Fassung in Betracht kommen. Sie befassen sich teils mit einer rein ästhetischen Abschätzung des Werkes, teils suchen sie es auch psychologisch und philosophisch zu erklären. Bei einem allgemeinen Ueberblick über diese Literatur springt in die Augen, dass sich die Kritiker geradezu in zwei Lager trennen, in solche, die das Werk enthusiastisch loben und solche, die es in Grund und Boden verdammen. Flaubert muss hier am eigenen Fleisch und Blut erfahren, was er anlässlich der hinterlassenen Werke seines Freundes Louis Bouilhet schrieb: „Toute oeuvre d'art enferme une chose particulière et tenant à la personne de l'artiste et qui fait, indépendamment de l'exécution, que nous sommes séduits ou irrités.“ Nur hiermit können wir die merkwürdige Divergenz der Stimmen, die über das Werk laut geworden sind, erklären. Gleich die erste grössere Besprechung, die der Versuchung in der „Revue des deux Mondes“ vom 1. Mai 1874 durch Saint-René Taillandier zu teil wurde, konnte kaum abfälliger sein.[1]) In dem zusammenfassenden Endurteil wird zwar dem Künstler Flaubert zugestanden, einige glänzende Landschaftsbilder gezeichnet und schöne Stilwirkungen hervorgebracht zu haben. Das Ganze aber sei ein konfuses, unklares Werk ohne Perspektive. Die schwersten Angriffe aber richten sich gegen den Historiker und Philosophen. Ersterer soll die Geschichte entstellt und gefälscht

[1]) Unter dem Titel: Une sotie au dix-neuvième siècle.

haben, so vor allem was die Physiognomie des Jahrhunderts und die Charakterzeichnung des Heiligen betrifft, während der Philosoph die Probleme vermische und die Systeme durcheinander werfe. Taillandier ist weit entfernt, die künstlerische Eigenart Flauberts zu verstehen und lässt sich an einem objektiven Urteil durch den Widerwillen hindern, den ihm der Pessimismus des Fonds einflösst. Die Missstimmung gegen dieses Allerpersönlichste des Werkes verleitet ihn, das Buch langweilig und unlesbar zu nennen, es als die Karikatur der Geschichte und die Fälschung der Poesie hinzustellen. Wir sehen überall seine schlechte Laune gegen den Autor, vor allem in seinem Beharren auf angeblichen historischen Unrichtigkeiten: er wusste, dass er Flaubert durch nichts so ärgern konnte als durch einen Angriff auf den Historiker. — Es folgte Renan mit einer Besprechung des Werkes, die in die Form eines an Flaubert gerichteten Briefes gekleidet war. Sie ist lobend, aber nicht sehr eingehend. Renan hebt den an Callot erinnernden Charakter des Werkes hervor. — Zola stellt das Werk sehr hoch. Er bedauert, dass es den heftigen Angriffen gegenüber keine Verteidigung gefunden, dass kein Kritiker gewagt, es gründlich zu analysieren und auf seine wunderbaren Schönheiten aufmerksam zu machen. Er selbst widmet ihm eine längere Besprechung, stellt es als ein Werk der Negation, des absoluten Zweifels hin und hebt vor allem die Kunst der Darstellung hervor.[1]) — F. Brunetière, der ja sämtliche Werke Flauberts ausser Madame Bovary

[1]) E. Zola, Les romanciers naturalistes, Paris 1881 p. 156—161.

für verfehlt hält, bricht natürlich auch über die Versuchung den Stab.[1]) — Von wesentlich anderem Gesichtspunkte als die Vorhergehenden betrachtet Paul Bourget das Werk. Ihn beschäftigt vor allem das psychologische Problem, das er zu Flauberts eigener Persönlichkeit in Beziehung setzt. Sein grosser Scharfblick in diesen Dingen lässt ihn zu Resultaten kommen, die durch unsere Arbeit nur bestätigt werden.[2]) — Hennequin nennt die Versuchung das schönste allegorische Gedicht nach dem Faust.[3]) — Ganz schlecht aber kommt das Werk wieder bei Faguet weg. Es ist ihm entschieden unsympathisch, und darum nennt er es langweilig. Auch vermisst er den philosophischen Gedankengehalt. Seine sonstigen Angaben sind nicht frei von Irrtümern. So hätte er leicht mit Hilfe der Korrespondenz feststellen können, dass die erste Fassung nicht von 1846, sondern von 1848/49 datiert. Das fragliche Gemälde wurde nicht in Genf, sondern in Genua von Flaubert gesehen.[4]) — Schliesslich sei noch Paul Adam erwähnt, auf dessen Künstlerseele das Werk eingewirkt zu haben scheint. Er unterscheidet zwei Arten von „Emotion“ beim Kunstgenuss, nämlich Emotion des Gefühls und Emotion des Gedankens; die letztere, die eigentlich ästhetische, giebt uns nur die grösste Kunst. „Gustave Flaubert, l'écrivain de France qui valut la plus belle émotion de pensée aux hommes, reste le

---

[1]) F. Brunetière, Le roman naturaliste, Paris 1884 p. 194.

[2]) P. Bourget, Essais de psychologie contemporaine, Paris 1883.

[3]) E. Hennequin, Etudes de critique scientifique, Paris 1900.

[4]) E. Faguet, Gustave Flaubert, Paris 1899.

maître dont l'oeuvre nous initiera."[1] Und in diesem Werke nimmt natürlich die Versuchung einen bedeutenden Platz ein. —

Von deutschen Stimmen wollen wir nur die drei folgenden nennen. Bald nach der Veröffentlichung des französischen Originals erschien eine autorisierte deutsche Uebersetzung von Dr. Bernhard Endrulat, Strassburg 1874. Der Uebersetzer giebt ein Vorwort und Anmerkungen mit. Wir wollen erwähnen, dass die Aufnahme des Werkes, auch durch die Tageszeitungen in Paris, durchaus nicht so glänzend waren, wie er sie angiebt. Das geht deutlich aus der Korrespondenz hervor, wir werden diesen Punkt später eingehender betrachten. Endrulat warnt die deutsche Kritik, sich durch politische Gefühle die Objektivität der Beurteilung des Werkes rauben zu lassen, das er das Erzeugnis des Zusammenwirkens glänzender Eigenschaften des Philosophen, des Gelehrten und des Dichters nennt. Er findet nichts Unklares, nichts Unverständliches in dem Werke. Allerdings sucht er den Grundgedanken einfach rein vom religiösen Standpunkte zu erklären, was wohl kaum genügen dürfte und vor allem nicht in Flauberts Sinne ist. Und schliesslich erhofft er von dem Werke eine moralische Wirkung „im Sinne religiöser Duldung, zur Rettung der menschlichen Würde und zu Ehren des gesunden Menschenverstandes", was, wenn man Flauberts Gedanken kennt, eine wundervolle Ironie ist. — Eine sehr hübsche Darstellung von den äusseren Verhältnissen, unter denen die erste Fassung der Ver-

[1]) P. Adam, Le mystère des foules, Paris 1898 (Vorwort).

suchung zu stande kam, giebt Erich Meyer nach Max. Ducamp und der Korrespondenz. Auch sieht er richtig, trotz der Kälte der Behandlung des Sujets durch den Autor, dass ein Selbstbekenntnis vorliegt und sucht vor allem den Schluss in dieser Hinsicht zu deuten.[1]) — Ganz ablehnen dagegen müssen wir wieder das in der Suchier und Birch-Hirschfeldschen Geschichte der französischen Literatur ausgesprochene Urteil, das wohl durch französische Kritiken inspiriert ist, nämlich, dass die Versuchung des heiligen Antonius „trotz aller Kraft und Farbe von geringer literarischer Bedeutung" sei. Das ist, ganz abgesehen von dem ihr innewohnenden Werte, schon wegen des grossen, noch immer fortwirkenden Einflusses auf jüngere Künstler falsch.[2])

Da, wie schon erwähnt, alle diese Urteile sich lediglich auf die letzte Fassung beziehen, sind sie für die vorliegende Arbeit von geringerer Bedeutung gewesen. Es war hier die Aufgabe, das Werk in seiner Entstehung zu verfolgen, ihm den richtigen Platz in der Flaubertschen Lebensarbeit anzuweisen und seine Bedeutung für den Autor selbst klar zu legen.

---

[1]) E. Meyer, die Entwickelung der französischen Literatur seit 1830, Gotha 1898.

[2]) vergl. Brunetière, Histoire et littérature II (Les petits naturalistes) p. 373 ff.

II.

Es wird spät im Leben Flauberts, ehe der Künstler in ihm es wagt, vor das Publikum zu treten. Fast hat er sein fünfunddreissigstes Lebensjahr erreicht, und noch ist er ein vollständig Unbekannter, nur die allernächsten Freunde wissen von seinem literarischen Schaffen. Aber da erscheint Ende 1856 sein Roman „Madame Bovary", und mit einem Schlage ist er berühmt.[1]) — Ist es nun merkwürdig, dass Flaubert erst so spät seine Hand nach dem heissbegehrten Lorbeer ausstreckt, so überrascht es noch mehr, dass er nach diesem glänzenden Erfolge die Welt wieder eine Reihe von Jahren warten lässt, ehe er an eine neue Veröffentlichung denkt. Gewiss drängten Freunde und Verleger ihn, ältere Werke herzugeben; denn das musste allen klar sein, Madame Bovary war kein Erstlingswerk, sondern konnte nur nach langen Lehrjahren auf der Höhe der Laufbahn entstanden sein. Aber keines der später erscheinenden Werke liess mit Bestimmtheit vermuten, dass es in die Jugendperiode zurückgehe. Sie alle scheinen Neuschöpfungen des reifen Künstlers zu sein, und so

---

[1]) Gustave Flaubert ist geboren den 12. Dez. 1821 zu Rouen. — Madame Bovary erschien vom 1. Oktober bis 15. Dezember 1856 in der Revue de Paris.

wusste man eine lange Zeit überhaupt nicht, ob Flaubert etwas vor Madame Bovary geschaffen hatte.

Erst nach Flauberts Tode erfuhren weitere Kreise einiges über die Werke seiner Jugendperiode, die wir etwa bis zum dreissigsten Jahre ansetzen, und zwar aus den Veröffentlichungen Maxime Ducamps. Er spricht uns von einem autobiographischen Roman „Novembre“, von der später veröffentlichten Reisebeschreibung „Par les Champs et par les Grèves“ und vor allem von einer ersten „Tentation de Saint Antoine“. Es gehören ferner in diese Jugend-Periode Flauberts die „Mémoires d'un fou“, die bei Ducamp nicht genannt werden.[1]) Sie müsen vor 1848, dem Todesjahre Alfred Lepoittevins entstanden sein, da sie eine Widmung an diesen enthalten. Flaubert hatte ferner eine erste „Education sentimentale“ verfasst, die mit der späteren nur den Titel gemein haben soll. Nehmen wir dazu noch die kleineren Stücke „Chant de la mort“ und „Smarh“, so ist der Kreis der uns bekannten Flaubertschen Jugendwerke damit geschlossen. Wie kam es nun, dass der Autor von alledem dem Publikum nichts preisgeben wollte? Gewiss stand keines dieser Werke auf der Höhe seiner Madame Bovary. Mehr aber mochte noch der Umstand mitsprechen, dass seine ästhetischen Anschauungen eine tiefgehende Wandlung durchgemacht hatten. Und alle diese Werke der Jugendzeit entsprachen nicht mehr dem sich allmählich herausbildenden künstlerischen Ideale, und sie wurden daher ganz beiseite geschoben. Nur in einem

---

[1]) G. Flaubert, Les mémoires d'un fou, Paris, H. Floury 1901 (in leider nur 100 Exemplaren gedruckt).

einzigen Falle hat Flaubert hiervon eine Ausnahme gemacht. Als er nämlich spät noch seine Versuchung des heiligen Antonius herausgab, da umschloss dieses Werk, das mit seinen Wurzeln in die früheste Jugend des Dichters zurückgeht, ganze Partieen, die so wörtlich in dieser ersten Periode niedergeschrieben waren. So ist dies das Werk, in dem Flaubert sich der Welt in seiner frühesten schriftstellerischen Thätigkeit giebt.

Es ist ein langer Weg, den wir mit der Betrachtung dieses Werkes betreten. Fast über das ganze Leben des Dichters erstreckt er sich. Denn schon ehe Flaubert an eine eigentliche „Versuchung“ dachte, bilden sich in seiner Phantasie Motive und Situationen, die, in kleineren Werken niedergelegt, von dem späteren Romane absorbiert werden. Wir haben hier zwei kleinere Stücke allegorischen Inhalts zu nennen, die deutlich in dieser Entwicklungsreihe stehen. Beide gehören mit zum frühesten, was der Dichter überhaupt geschaffen. Denn der uns hier interessierende Chant de la mort ist 1838 und das Mysterium Smarh Ende desselben Jahres und Anfang des folgenden verfasst. Beide Werkchen weisen schon äusserlich durch die Darstellungsweise auf die spätere Versuchung hin. Sie sind in derselben eigentümlichen Mischung von Epischem und Dramatischem geschrieben. Zwischen die Gespräche, die einfach mit dem Namen der betreffenden Person überschrieben sind, sind Beschreibungen eingefügt, die uns das Milieu oder die Erscheinung der allegorischen Figuren wiedergeben sollen. — Der Gesang des Todes nun sollte in ein grösseres, wohl nicht zur Ausführung gekommenes Gedicht philosophischen Inhaltes: „La

danse des morts“ betitelt, eingefügt werden. Möglich, dass dieses grössere Werk noch mehr der später in der Versuchung wiederkehrenden Motive umfasste. Was wir davon besitzen, ist ein Lied der Melancholie, das dem Tode in den Mund gelegt und ganz lyrisch anhebend, zuletzt unter Herbeiziehung einiger anderer Figuren mehr dramatisch ausgeht. Der Tod singt von seiner Müdigkeit, von seiner Sehnsucht nach Vergehen und Vergessen. Satan erscheint und antwortet auf seine Klage. Er ist der Gegensatz des Todes, er verkörpert das Prinzip des keimenden Lebens, die Energie. Er verheisst dem Tode ein schliessliches Ende, er selbst aber muss ewig leben, wie sehr er sich auch nach Ruhe, nach Erlösung sehnt. Plötzlich erscheint ein wild-phantastisches Bild: eine Kohorte von Skeletten voran, dann Nero auf einem Wagen, in ein Leichentuch gehüllt. Glühende Begierden erfüllen ihn, aber da sieht er mit Schrecken, dass seine Legionen ihn verlassen, seine Frauen ihn fliehen. Er klammert sich mit seinen Wünschen an das Leben, aber der Tod nimmt ihn unbarmherzig in seinem Leichentuche mit hinweg. — Es ist diese letzte Situation, die sich umgebildet in der ersten Fassung der Versuchung wiederfindet. Aber auch in der Gegenüberstellung von Satan und Tod werden wir ein bei Flaubert sehr beliebtes Motiv finden, das in dem späteren Werke wiederkehrt.

Grössere Bedeutung aber hat für uns das zweite Stück „Smarh, vieux mystère“ betitelt. Es ist uns in einer Reihe von lose zusammenhängenden, oft auch ganz übergangslosen Szenen erhalten. Hiernach würden wir uns wohl schwerlich die Grundidee des Ganzen zurecht konstruieren können.

Glücklicher Weise giebt uns die Korrespondenz näheren Aufschluss über Sinn und Bedeutung des Werkes. In einem Briefe vom 18. März 1839 entwickelt Flaubert ausführlich seinen Plan wie folgt: „Satan conduit un homme (Smar) dans l'infini, ils s'élèvent tous deux dans les airs à des distances immenses. Alors en découvrant tant de choses, Smar est plein d'orgueil. Il croit que tous les mystères de la création et de l'infini lui sont révélés, mais Satan le conduit encore plus haut. Alors il a peur, il tremble, tout cet abîme semble le dévorer, il est faible dans le vide. Ils redescendent sur la terre. Là c'est son sol, il dit qu'il est fait pour y vivre et que tout lui est soumis dans la nature. Alors survient une tempête, la mer va l'engloutir. Il avoue encore sa faiblesse et son néant. Satan va le mener parmi les hommes; 1° le sauvage chante son bonheur, sa vie nomade, mais tout à coup un désir d'aller vers la cité le prend, il ne peut y résister, il part. Voilà donc les races barbares qui se civilisent. 2° ils entrent dans la ville, chez le roi accablé de douleurs, en proie aux sept péchés capitaux, chez le pauvre, chez les gens mariés, dans l'église qui est déserte. Toutes les parties de l'édifice prennent une voix pour le plaindre depuis la nef jusqu'aux dalles, tout parle et maudit Dieu. Alors l'église devenue impie s'écroule. Il y a dans tout cela un personnage qui prend part à tous les événements et les tourne en charge. C'est Yuk le dieu du grotesque. Ainsi à la première scène pendant que Satan débauchait Smar par l'orgueil, Yuk engageait une femme mariée à se livrer à tous les premiers venus sans distinction. C'est le rire à côté des pleurs, et les

angoisses, la boue, à côté du sang. Voilà donc Smar dégoûté du monde, il voudrait que tout fut fini là, mais Satan au contraire va lui faire éprouver toutes les passions et toutes les misères qu'il a vues. Il le mène sur des chevaux ailés sur les bords du Gange. Là, orgies monstrueuses et fantastiques, la volupté le lasse. Il éprouve donc encore l'ambition. Il devient poète; après ses illusions perdues, son désespoir devient immense, la cause du ciel va être perdue. Smar n'a point encore éprouvé d'amour. Alors se présente une femme.... une femme.... il l'aime, il est redevenu beau, mais Satan en devient amoureux aussi. Ils la séduisent chacun de leur côté. A qui sera la victoire? à Satan, comme tu penses? Non, à Yuk, le grotesque. Cette femme c'est la vérité et le tout finit par un accouplement monstrueux."[1]) Dieser hochfliegende Plan des noch nicht achtzehnjährigen Flaubert ist jedenfalls durch Goethes Faust inspiriert. Wir wissen aus den Erinnerungen von Flauberts Nichte, welch tiefen Eindruck die erste Lektüre dieser deutschen Dichtung auf den Schüler machte. Aber wenig scheint davon zur Ausführung gekommen zu sein. Und doch ist das wenige, was in der Bearbeitung vorliegt, für uns hier noch interessanter als der Plan selbst, denn es zeigt konkretere Situationen, die deutlicher auf die Versuchung hinweisen. Die Ausführung schliesst sich überhaupt nicht genau an den Plan an, und wir müssen sie daher besonders betrachten. Es sind vor allem die zweite und dritte Szene, die die Keimzellen für die spätere Versuchung bilden. Die

---

[1]) Corr. I p. 27 (hier immer Smar und nicht Smarh).

zweite Szene ist nicht im Plane vorgesehen, vielleicht war sie zuerst nur als Kontrastwirkung gegen die dritte gedacht, denn eine eigentliche Bedeutung im Gefüge des Ganzen hat sie nicht. Wir haben hier schon eine ganz ähnliche Situation wie in der Versuchung: es ist Abend, wir sind im Orient, in Klein-Asien, der Schauplatz ist ein Thal mit der Hütte des Eremiten, nicht weit davon befindet sich eine Kapelle. Der Eremit entlässt seine Getreuen mit dem Segen des Herrn. Er ist glücklich in der Liebe zu Gott und den Menschen, die ihn mit seliger Stimmung erfüllt. Er freut sich seiner Einsamkeit und der herrlichen Natur im Selbstgespräch. — Dagegen zeigt uns die dritte Szene den Uebermenschen Smarh. Das gewöhnliche Wissen verachtet er. „C'est une science divine qu'il me faut, quelquechose qui m'élève au-dessus des hommes et me rapproche de Dieu.“ Satan kommt und erbietet sich, diesen Wissensdrang zu befriedigen. Beide reisen dann durch die Lüfte, aber Angst und Schwindel ergreifen Smarh. Die Szene bricht hier ab, und es ist ein Nachtseestück eingefügt. Später sind Smarh und Satan wieder auf der Erde, ersterer möchte das Leben kennen lernen, und Satan giebt ihm nun Yuk, den Gott des Grotesken, zum Führer. Sie kommen zum Ganges, es wird uns dort eine herrliche Sommernacht geschildert. Dann heisst es: „Smarh se sentit revivre. Je ne sais quelle perception jusque-là inconnue de la nature entra dans son âme comme une faculté nouvelle, comme une jouissance intime et transparante au dedans de laquelle il voyait se mouvoir confusément des pensées riantes, des images tendres, vagues, indécises . .“ Jetzt folgt so-

gar, allerdings nur im äussersten Umriss angedeutet, eine Versuchung Smarhs durch Traumerscheinungen, durch mit herrlichen Gerichten besetzte Tische u. s. w. Der Schluss des Mysteriums, der dem Plane ziemlich entspricht, ist von keiner weiteren Bedeutung für unsern Roman.

Wir sehen an diesen zwei Proben, dass sich Flaubert frühzeitig mit allegorischen Sujets beschäftigte. Vielleicht lagen noch mehr derartige Versuche vor, die sich unserer Kenntnis entziehen, vielleicht, dass diese uns unbekannten Versuche noch mehr der Motive umschliessen, die sich später in der Versuchung finden. Alle diese Motive aber gruppieren sich um ein bestimmtes Sujet seit dem Jahre 1845, und zwar unter Einwirkung eines Momentes, dessen wir Erwähnung thun müssen.

Im Jahre 1845 nämlich machte Flaubert mit seiner Familie eine Reise durch Ober-Italien. Dabei wurde Genua berührt, und hier sah er im Palais Doria ein Gemälde von Breughel, die Versuchung des heiligen Antonius darstellend, und erst dieses Bild gab ihm den eigentlichen Gedanken zu seinem Roman ein. Er schreibt aus Mailand unter dem 13. Mai 1845: „J'ai vu un tableau de Breughel représentant la tentation de Saint Antoine, qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre la tentation de Saint Antoine.“[1]) — Die Beziehung, die hier vorliegt, ist keine zufällige. Die Inspiration durch Werke der bildenden Kunst scheint dem Flaubertschen Talente nichts fremdes gewesen zu sein. Auch die „Légende de St. Julien l'Hospitalier“ geht auf ein Gemälde und zwar ein

[1]) Corr. I p. 87.

Glasfenster einer Kirche der Normandie zurück. Ja, auch „Herodias" soll von Flaubert beim Anblick einer Steinmetzarbeit konzipiert worden sein. — Leider ist es uns trotz mannigfacher Bemühungen nicht gelungen, eine Reproduktion des fraglichen Gemäldes von Breughel zu erhalten. Dagegen sahen wir in Paris im Besitze Mme. Franklins ein anderes Bild, das wohl nicht ohne Bedeutung für unseren Roman ist. Es ist dies eine Radierung von Callot, ebenfalls die Versuchung des heiligen Antònius darstellend. Flaubert liebte dieses Bild, das er im Jahre 1847 erworben hatte, ganz ausserordentlich und gab es bis an sein Lebensende nicht wieder von sich. Doch scheint es nicht, dass aus dem figurenreichen Bilde Motive direkt entlehnt sind. Es ist wohl einzig und allein der Stimmungsausdruck, der den Dichter fascinierte, wie wir auch für das Breughelsche Gemälde wohl dasselbe annehmen dürfen.

Wie wir aus der oben angeführten Briefstelle ersehen, dachte Flaubert seit Frühjahr 1845 an eine Versuchung des heiligen Antonius. Aber von diesem Zeitpunkt ab bis zur ersten Niederschrift des Werkes lässt er noch ganze drei Jahre verstreichen. In diese Jahre fallen wichtige Ereignisse für sein Leben. Es sind dies der Tod seiner inniggeliebten, einzigen Schwester Caroline, der Tod seines Vaters und der Tod Alfred Lepoittevins, seines besten Freundes. Letzterer starb am 3. April 1848. Flaubert schreibt später der Schwester seines Freundes, dass in seiner Erinnerung die Versuchung stets mit dem Andenken an Alfred verbunden gewesen sei.[1]) Dieser Freund muss daher

[1]) Corr. IV p. 127.

in einer gewissen Beziehung zu dem Werke gestanden haben. Er war um einige Jahre älter als Flaubert und übte grossen Einfluss auf den jüngeren Freund aus. Was Flaubert zu ihm hinzog, war Lepoittevins glänzender Geist und sein Hang zur metaphysischen Spekulation. Sicher haben die Freunde den Plan der Versuchung in langen Unterhaltungen am Kaminfeuer durchgesprochen. Wir dürfen wohl annehmen, dass Lepoittevin der einzige war, der in die entstehende Versuchung eingeweiht wurde. Denn in der Korrespondenz erscheint sie fast nicht, und wenn wirklich einmal, so nur in oberflächlichen Andeutungen. Flaubert machte, wie schon aus früheren Werken, so auch aus der Beschäftigung mit diesem ein Geheimnis allen ferner stehenden gegenüber. So können wir leider das Anwachsen des Werkes und seine Fortbildung nicht näher verfolgen. Von Bedeutung war aber noch, dass Flaubert mit seinem Freunde Maxime Ducamp während der Frühjahrs- und Sommermonate 1847 eine Fusswanderung durch die Bretagne machte, woraus das Werk: „Par les Champs et par les Grèves“ hervorging. Ein Passus dieser Reisebeschreibung steht nämlich, wie wir später genauer sehen werden, in engem Zusammenhange zur Versuchung. Erst nach Vollendung dieses Werkes taucht der Gedanke an den heiligen Antonius wieder auf. „Puis, l'été prochain, je verrai à tenter St. Antoine“, schreibt Flaubert im August 1847. Inzwischen werden die nötigen Quellenstudien gemacht worden sein. Nur ein einziges Mal gewinnen wir einen bestimmten Anhaltspunkt über eine derselben. Jener wunderbar poetische Brief, in dem Flaubert seine Totenwache an

der Leiche Lepoittevins beschreibt, giebt uns Aufschluss über die Quelle zu seinen mythologischen Darstellungen. Es sind Friedrich Creuzers Schriften, die er in jener Nacht am Sarge seines Freundes las. Fast möchte man glauben, dass ihm damals noch andere, für die Versuchung wichtige Konzeptionen kamen: „J'ai eu des aperceptions inouïes et des éblouissements d'idées intraduisibles; un tas de choses me sont revenues avec des choeurs de musique et des bouffées de parfums..“[1]) Aber die Stelle ist natürlich zu vage, um bestimmte Deutungen daran zu knüpfen. Doch sehen wir Flaubert sich bald nach dem Tode des Freundes an eine erste Niederschrift der Versuchung machen.

Ueber die Abfassungszeit dieser ersten Fassung der Versuchung sind wir sehr genau durch die Daten des Manuskriptes unterrichtet. Wir lesen auf dem grauen Pappdeckel, der ihm zum Umschlage dient, unterhalb des Motto: „Messieurs les Démons, laissez-moi donc! Messieurs les Démons, laissez-moi donc!“ die Daten „May 1848—Septembre 1849“. Und am Schluss des Manuskriptes findet sich die noch genauere Angabe: „Cy finit la Tentation de St. Antoine, mercredi 12 Septembre 1849 3 h. 20 M. de l'après-midi, temps de soleil et de vent, commençé le mercredi 24 mai 1848 à 3 h. un quart.“ — Preciser kann uns kein Dichter unterrichten über die Abfassungszeit seiner Werke, als es hier Flaubert gethan. Also nur 16 Monate arbeitete er an diesem umfangreichen Manuskripte, das aus 541 losen, einseitig beschriebenen Folio-Blättern besteht und wohl das vierfache der end-

[1]) Corr. I p. 206.

gültigen Ausgabe des Werkes ausmacht. Das Manuskript ist fast vollständig, aber da es augenscheinlich für die späteren Umarbeitungen als Grundlage benutzt ist, sind ganze Partieen davon ausgestrichen und manche bis zur völligen Unkenntlichkeit. Es macht durchaus den Eindruck einer ersten Niederschrift.

Versuchen wir im folgenden, von dem Inhalte dieser ersten Fassung eine Vorstellung zu geben. Das Werk ist, wie die Verteilung der Personen auf Vorder-, Mittel- und Hintergrund zeigt, für die Bühne berechnet, ohne dass der Autor wohl gerade an eine Aufführung dachte. Das Ganze zerfällt in drei grosse Abschnitte, von denen der mittlere der umfangreichste ist. — Gleich zu Beginn dieser ersten Versuchung sehen wir ihren Zusammenhang mit Smarh. Eine einzelne Szene des letzteren und zwar die zweite ist hier zur dominierenden Situation geworden, die von Anfang bis zu Ende festgehalten wird: es ist Abend, wir sind auf einem Berge, am Horizonte sieht man die Wüste; rechts befindet sich die Hütte des Eremiten, davor eine Bank; links eine Kapelle mit dem Bilde der Jungfrau. In einer Felsenspalte schläft das Schwein des Heiligen. Antonius sitzt, Körbe flechtend, auf der Bank. Er hält einen langen Monolog, aus dem wir sein elendes Leben kennen lernen. Vor allem schrecklich ist ihm die furchtbare Eintönigkeit seines Daseins, das nur in Beten und Arbeiten besteht. Die Körbe flicht er, um sie den Nomaden gegen Brot einzutauschen und so sein Leben zu fristen. — Eine Schildkröte kriecht heran, der Heilige bedauert, nichts für sie zu haben. Sie schläft zu seinen Füssen ein, während Antonius sein

Selbstgespräch fortsetzt. Er ist in die Einsamkeit gegangen, um den Stolz zu vermeiden. In der ersten Zeit war er hier ruhig, aber dann kam eine Zeit seelischer Qual: eine schreckliche Unfähigkeit, seine Gedanken zu sammeln, stellte sich bei ihm ein. — Inzwischen ist es dunkel geworden, und der Heilige zündet mit Hilfe eines Steines eine Lampe an. Jetzt fragt er, was das Gebet für einen Zweck habe, warum er betet, warum andere beten. Dann wendet er sich an die Mutter Gottes. Sie ist ihm die Liebe derer, die keine Liebe haben. Während Antonius zu ihr betet, antwortet eine Stimme aus den Lüften. Sie lobt sein reines Leben, und der Heilige giebt zu, ein vorzüglicher Christ zu sein. „Hat mir nicht der Kaiser Briefe geschrieben und hat sich nicht Athanasius um mich bemüht?“ fragt er voll Stolz. — Jetzt beginnt auch das Schwein zu sprechen und von seinem Leben zu erzählen, den Heiligen kopierend. Antonius zeigt immer mehr Stolz und Selbstgefälligkeit und auch das Schwein hält gleichen Schritt: „Les Egyptiens ne mangent pas le boeuf, les Perses ne mangent pas l'aigle. Les Juifs ne mangent pas de moi, je suis plus sacré que le boeuf, plus sacré que l'aigle.“ Und während Antonius die Betrachtung seines gottgefälligen Lebens fortsetzt, kommt es zu dem Schluss: „Sincèrement, quand je me considère, je ne vois point de créature qui vaille mieux que moi.“ Unterdessen hat der Heilige seine Gebete vor dem Bilde der Jungfrau wieder aufgenommen. Letzteres wird plötzlich von einem Windstosse fortgerissen und bleibt mitten in der Luft hängen, wo die Jungfrau in Lebensgrösse ersteht. Die Stimme in den Lüften treibt den Heiligen an, die Gestalt in seine

Arme zu schliessen. „Das wäre nicht das erste Mal,“ flüstert sie. „Sie hat mit Pantherus, einem römischen Soldaten, gesündigt, am Rande einer Cisterne, eines Abends, bei der Ernte.“ Antonius: „Mit Pantherus?“ Darauf die Stimme: „Ach, das betrübt Dich, bist Du eifersüchtig? Sie liebt jeden, Christus hat Brüder gehabt.“ Zuletzt ruft der Heilige: „Hinweg, Bild der Hölle!“ und die Jungfrau verschwindet. „Niemals habe ich solche Phantasieen gehabt,“ meint Antonius. „Niemals?“ fragt die Stimme in den Lüften eindringlich und giebt ihm darauf die lange Beschreibung einer Jungfrau auf dem Totenbette, wie sie der Heilige vor Jahren gesehen. Antonius erinnert sich jetzt. Die Stimme fährt fort und spricht dem Heiligen von seinem Verkehr mit den Sünderinnen, die zu ihm um geistlichen Trostes willen kamen. Er hat sie fortgeschickt, nicht ohne Bedauern; die Stimme meint, er hätte ihnen fernere Besuche erlauben sollen, um sie nach und nach von dem Verkehr mit Männern abzubringen. — Nun nahen, ziemlich unvermittelt, die sieben Todsünden, deren genauere Beschreibung erst später erfolgt. Es sind: Neid, Geiz, Wollust, Zorn, Gefrässigkeit, Faulheit, Stolz, und schliesslich naht noch ein achter Schatten, der kleiner ist als die andern: die Logik. Der Neid hält dem Heiligen vor, dass die Tiere glücklicher sind als er. Auch könne er nicht einmal schreiben, da er verschmäht habe, es zu lernen, und jetzt, meint die Logik, sei es zu spät. Die Wollust erinnert ihn daran, dass es auch Heilige gab, die verheiratet waren. Jetzt regt sich auch das Schwein wieder; es möchte seine Zähne wie ein Eber an einem Baumstamme schärfen und beisst Antonius ins

Bein. Es beklagt sich, dass es durch den Heiligen seiner Familie entrissen sei und will ihn nun aus Wut darüber fressen. Da erhebt Antonius einen Stein, der Zorn schreit ihm zu: „Töte es!“ Im selben Momente aber wächst das Schwein ins Ungeheure und speit Feuer. Aber der Heilige hat keine Furcht, er erkennt die Künste des Teufels. Weiter dringen Stolz und Logik mit neuen Argumenten gegen sein elendes Leben auf ihn ein. Aber Antonius meint, auch er habe das Glück gekannt: „J'ai bien vu des éclairs de joie où transporté sur des ailes j'avais quitté la terre.“ La logique: „Es-tu sûr qu'ils aient été si bons, sans donte le souvenir t'abuse. Car le bonheur passé quand on tourne la tête pour le revoir, baigne tousjours sa cime dans une vapeur d'or et semble toucher les cieux, comme les montagnes qui sans en être plus hautes, allongent leur ombre au crépuscule.“ Antonius fleht in diesem Kampfe um Stärkung von oben. Er klagt sich an, dass sein Herz immer abwesend sei, wenn er betet, und jammert, dass seine Gedanken ihm entfallen wie ein Bündel Pfeile der Hand eines Kindes, das sie nicht mehr halten kann. Darauf folgt eine lange Unterhaltung mit der Logik, wobei alle möglichen religiösen Probleme berührt werden. Sie beweist ihm zuletzt, dass Jesus nicht war. Der Heilige schluchzt, dass alles dies in seinen Kopf kommt wider seinen Willen. — Darauf erscheinen die Häresieen in wildem Aufzuge, die Logik setzt sich an ihre Spitze, und führt den Zug an, mit einem eisernen Stabe den Takt schlagend. Die sieben Todsünden, die jetzt einzeln beschrieben werden, befinden sich mit in der Menge. Das Porträt der Wollust ist folgendes: „La luxure,

rouge de cheveux, blanche de peau, poitrine charnue et décolletée, vêtue d'une robe jaune de perles et de diamants, très grasse, de ses doigts chargés d'émeraudes elle relève sa robe jusqu'aux chevilles; elle est aveugle." — Die anderen Sünden, alles weibliche Gestalten, zeigen in ähnlicher Weise ein ihrem Wesen entsprechendes Aeussere. Der Mond bescheint diese wilde Szene grünlichen Lichtes. Die Scharen der Häretiker nähern sich dem Heiligen und reden ihn an. „Nous étions ce qu'il y avait derrière ta douleur, ce qui demeurait au fond d'elle, ce qui apparaissait au loin dans l'Extase, la réponse attendue, la fin du mot, la grâce espérée. Nous sommes la nature complexe du dogme de Jésus." Einzelne Gruppen lösen sich aus der Menge und jede Sekte erklärt ihre besondere Lehre: die Patricianer, die Paternianer, die Tertullianer, Sabellius, Audius, die Adamiten, die Manichäer und viele andere, alle im wilden Gewirr dringen mit ihren Glaubenssätzen auf den Heiligen ein. Es naht auch die ungeheure Schar der Gnostiker mit einem Buche, das von Noahs Frau geschrieben und alle Weisheit enthalten soll. Der Stolz nimmt das Buch und giebt es Antonius, der es aufschlägt und darin zu lesen beginnt. — Nun naht eine Frau auf einen Greis gestützt. Es ist Simon der Magier und Helena. Sie klagt über Durst, er vertreibt ihn durch sein Wort. Die weitere Szene ist in etwas veränderter Form in die veröffentlichte Ausgabe von 1874 übergegangen, wo sie sich auf Seite 134 ff. findet. Nachdem Simon und Helena verschwunden, kommen wieder Scharen von Häretikern, dann die falsche Prophetin von Cappadocien, eine Riesenfrau, die eine brennende Fichte trägt und von einer

Tigerin begleitet ist. Sie möchte den Eremiten in ihre Arme locken. Nachdem neue Häretiker erschienen und verschwunden sind, nahen Maximilla und Priscilla. Diese Scene ist wieder in E. D. geblieben (p. 93 ff.) und zum grossen Teil wörtlich übergegangen, so z. B. Maximillas Erzählung zu Anfang (p. 94).[1] Montanus Worte aber sind sehr geändert. In R. 48/49 kommen die beiden Frauen noch einmal zurück und machen dem Heiligen Zeichen, ihnen zu folgen. Wieder nahen dann Sekten, aber plötzlich ertönt ein Donnerschlag und sämtliche Gestalten verschwinden. Ein dichter Rauch erfüllt die Szene. Jetzt bemerkt Antonius zwei Männer, die augenscheinlich von der Reise zurückgekehrt sind. Es sind Damis und Apollonius. Die Szene ist wieder zum grössten Teit genau in E. D. übergegangen.[2]) Nur der Schluss ist hier anders. Apollonius macht dem Heiligen alle möglichen Anerbietungen, um ihn für sich zu gewinnen. Er will sich in ein beliebiges Tier verwandeln oder Jerusalem in Sabbath-Beleuchtung zeigen. Schliesslich fragt er, ob er Jesus erscheinen lassen solle. Da ruft Antonius: „Hebe Dich hinweg, Verfluchter, fahre zur Hölle!“ Apollonius antwortet, dass er daher komme, um den Heiligen mit hinein zu nehmen, und giebt eine Beschreibung aller ihrer Schrecken. Da legt der Stolz dem Heiligen die Hand auf die Schulter und sagt zu ihm, das könne unmöglich Gottes Wille sein. — Zum Schluss erscheinen noch einmal alle sieben Sünden, die Scharen

[1]) Wir werden uns hinfort öfter der Abkürzungen R. 48/49 für die erste Redaktion, R. 56 für die zweite und E. D. (édition définitive) für die endgültige Fassung bedienen.

[2]) p. 142 ff. der E. D.

der Häretiker, Simon und Helena, Maximilla und Priscilla. Alle rasen um den Heiligen, jeder will ihn für sich. Schon glaubt sich Antonius verloren. Er schreit in der Not zu Gott: da erscheinen drei weisse Gestalten, Glaube, Liebe, Hoffnung auf der Schwelle der Kapelle. Antonius, der sich in der Menge befindet, wird von ihnen ermutigt. Sie reichen ihm die Hand, während der Stolz ihn mit dem Finger in den Rücken stösst. Der Heilige wird nun von den drei Tugenden in die Kapelle geleitet, der Stolz folgt der Gruppe, aber als er auf der Treppe angekommen, hebt er hochmütig den Kopf und sieht auf die Todsünden herab. Die Wollust stösst einen Seufzer aus und setzt sich auf das Schwein, über das sie ihre Paillettenrobe ausbreitet, die Faulheit legt sich auf die Schildkröte, und jede der anderen Sünden nimmt eine charakteristische Pose ein. Hier endigt der erste Abschnitt. — Am Anfang des zweiten befindet sich der Heilige in der Kapelle unter dem Schutze der Tugenden. Die Todsünden sind in ihrer Position geblieben. Jetzt kündigt ein Lachen den Teufel an, der bald in folgender Gestalt erscheint. Ein dichtes Fell von roten Haaren umschliesst seinen hageren Körper, die langen Arme laufen in Fänge aus, der mit Hörnern besetzte Kopf endigt in eine Schwein- und Tigerschnauze, und aus den Augen scheinen Flammen zu sprühen. — Bei seiner Ankunft geht eine Bewegung durch die Gruppe der Sünden. Der Teufel ist unzufrieden mit ihrer Arbeit. Nichts reizt mehr die Menschen, und Christus muss sich über die schlechten Erfolge der Hölle lustig machen. Die menschliche Seele scheint die Lust nach den Liebkosungen der Hölle verloren zu haben. Nur

den Teufel wird sie immer wollen, ihn allein und den Stolz. Die Todsünden suchen sich zu verteidigen und weisen darauf hin, dass es doch gerade der Stolz war, der den Heiligen gerettet, als sie im Begriff waren, ihn zu fangen. Er ist es, der sie stets bei ihren Werken hindert. Sie hassen ihn alle, und eine jede setzt in langer Rede auseinander, wie es für sie unmöglich sei, sich in ihrer Wesenseigenschaft zu bethätigen, solange er da ist. Der Teufel fordert nun den Stolz auf, sich zu verteidigen, dieser zuckt aber nur verachtungsvoll die Schulter. Endlich entschliesst er sich zum Reden und hält Satan vor, dass er allein es gewesen, der ihn getröstet und aus der Verzweiflung gerettet, als Gott ihn, Satan, in den Abgrund schleuderte. Dann zählt er auf, was er seit der Entstehung der Welt gethan, dass er es gewesen, der die ganze Weltgeschichte in Bewegung gesetzt, und er schliesst mit den Worten: „Ich habe die Poeten, die Eroberer, die Propheten erzeugt, ich habe die Götter gemacht!“ — Der Teufel giebt ihm Recht, aber der Stolz wird von neuem von den Tugenden angegriffen. Eine jede erzählt, was sie thun möchte und giebt eine lange Charakterisierung ihres Wesens. Der Stolz, der auf den Stufen der Kapelle steht, zieht jetzt seinen Mantel enger um die Schultern, dabei beisst ihn die Schlange, die er am Busen trägt, ins Kinn. Er schreit laut auf, und die Todsünden bemerken, dass er erbleicht. Der Stolz aber behauptet, gesund und stark zu sein. — Der Teufel ermahnt nun die Streitenden zur Ruhe und bittet sie, ihre Uneinigkeit aufzugeben und gemeinsam die Seele des Heiligen immer wieder von neuem anzugreifen. Denn er will und muss

sie haben. Sie sollen Antonius durch ihren Atem schwächen und in seiner Phantasie neue, verderbenbringende Bilder entstehen lassen. Darauf zieht er sich in den Hintergrund der Scene zurück und die Todsünden sammeln sich unter seine Flügel. Nur der Stolz schwebt über Satan, und dieser giebt ihm einen Kuss. — Die drei Tugenden suchen unterdessen den Heiligen in der Kapelle zu beruhigen. Sie trösten ihn mit Glaubensworten und liebkosen ihn wie ein kleines Kind. Antonius äussert seine Furcht, die Gestalten möchten wiederkommen. Er erzählt den Tugenden, wie ihm beim Gebete zuerst Stimmen, dann diese scheusslichen Gestalten gekommen sind. Der Glaube weist auf Jesus hin, der in der Gefahr auf dem Meere ruhig schlief. Allmählich wird die Stimmung des Heiligen ruhiger und heiterer, er nähert sich beglückt immer mehr den Tugenden, die ihre Tröstungen fortsetzen. Aber in die Worte des Glaubens tönen von draussen kreischende Stimmen. Die Sünden haben eine nach der andern den Hintergrund verlassen und schweifen um die Kapelle. Sie schmähen die Tugenden und parodieren alles, was sie sagen. So wenn der Glaube sagt: „Ich werde wachsen, ich werde die Welt umspannen,“ antwortet ihm der Zorn: „Ich werde exkommunizieren, ich werde Tempel verbrennen.“ Der Stolz malt die glanzvolle Majestät des Nachfolgers Petri, und die Wollust träumt davon, ihm blonde Courtisanen ins Bett zu legen. Jede der Sünden zeigt, dass sie ihr Teil an dem Glaubenswerk hat. Besonders laut erhebt die Wollust die Stimme, als es sich um die süssen Freuden des Beichtstuhls handelt. Die Tugenden schweigen zu allen diesen gegen sie gerichteten An-

griffen. Jetzt kommt die Logik und zeigt, dass Antonius mit keiner der Tugenden etwas zu thun hat. Denn hätte er den Glauben, so würde er keine Furcht kennen, hätte er die Hoffnung, so würde er nicht unglücklich sein, und hätte er die Liebe, so würde er nicht an sich selbst denken. Erst als der Stolz den Tugenden vorhält, dass der Teufel sie beobachtet, entschliessen sie sich zur Verteidigung. Die Logik setzt ihre Angriffe fort, sie sucht zu beweisen, dass die Tugenden widerspruchsvoll in sich selbst sind. Denn der Glaube segnet mit der einen und verflucht mit der andern Hand. Sie erwidern, das seien die unrechten Tugenden, worauf die Logik antwortet, wenn es zwei Arten von Tugenden gäbe, so müsse es auch zwei Arten von Sünden geben, also auch eine keusche Wollust, einen bescheidenen Stolz, einen sanften Zorn usw. — Der Teufel, dem die Sache zu lange dauert, treibt die Sünden ungeduldig zum Angriff. Sie bemerken, dass die Liebe ihnen den Eingang verwehren wird. Der Teufel fordert sie auf, den Altar umzustürzen, das Kreuz in Stücke zu schlagen und die Kapelle zu zerstören. Die Sünden sind gerade entschlossen einzudringen, als eine Kinderstimme ertönt: „Mutter, Mutter! warte auf mich!" und man sieht die Wissenschaft herbeieilen, ein Kind mit kolossalem Kopf, weissem Haar und schwachen Füssen. Ueber Hunger und Durst klagend, fleht sie ihre Mutter, den Stolz, an, sie nicht weiter zu dem harten Berufe zu zwingen, da sie vor Müdigkeit umkomme. Sie sehnt sich nach der Natur, sie möchte sich auf dem frischen, grünen Rasen ausstrecken. Ja, meint sie, wenn sie das ganze Weltall durchdringen könnte und das Leben in seinen

eigentlichen Ursachen begreifen, alle Bedingungen des Daseins hinauf und hinab verfolgen, und dann alle diese Gedanken in einer Synthese zusammenfassen könnte, vielleicht würde sie dann Welten schaffen. Aber so verliert sie sich in ihren eigenen Gedanken, ohne den Grund des Lebens zu erreichen. — Jede der Sünden versucht nun, die Wissenschaft für sich zu gewinnen, alle erhalten Körbe von ihr, auch die Wollust, die ihr bezaubernde Bilder vorgaukelt. Die Wissenschaft will nichts von Küssen wissen, sie zieht den Mondenschein und den Seewind vor. Der Stolz sucht sie damit zu trösten, dass sie einst gross und berühmt sein werde. Jetzt ruft der Teufel sie an, und mit einem Seitenblick auf den Glauben fordert er sie auf, diesen beständig zu verfolgen. Die Wissenschaft ist erstaunt, den Glauben endlich hier anzutreffen. Sie hat ihn überall gesucht, auf den Konzilien, auf den Kirchhöfen, in den Herzen der Priester, ohne ihn zu finden. Antonius hat Furcht, als er die neue Stimme hört; der Glaube sucht ihn zu beruhigen und ermahnt ihn, entgegen den Anstachelungen der Logik, sich nicht in Grübeleien und Suchen der Wahrheit zu verlieren: „Ne détourne point ta tête pour voir l'ombre de ta pensée. Au crépuscule du doute elle s'allongerait sans cesse, et tu passerais ta vie à la voir grandir.“ Und dieser Zweifel, erklärt der Glaube weiter, kommt von der Wissenschaft. Zwischen beiden entspinnt sich ein Streit, die Wissenschaft behauptet, auch sie suche die Wahrheit, aber während sie die grosse, nie zur Ruhe kommende Liebe darstelle, sei der Glaube Engherzigkeit, Verneinung und Hass. Darum werde sie ihn einst besiegen. Hier will sie in die

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

Kapelle, aber die Tugenden verwehren ihr den Eintritt. Die Logik will nun wissen, warum die Tugenden die Wissenschaft ausschliessen. Da hebt der Glaube den Saum seines Gewandes empor und zeigt dem Heiligen einige Löcher daran, die aussehen, als ob Ratten sie hinein genagt hätten. Aber es ist die Wissenschaft, die sie hinein gebissen hat. — Als nun Logik und Wissenschaft nichts ausrichten können, springt der Teufel ungeduldig aufs Dach der Kapelle und reisst die Ziegeln herunter, während die Todsünden die Mauern mit ihren Krallen zu beschädigen suchen. Der Heilige beginnt in dieser Not, das Vaterunser zu beten. Die Todsünden heulen dazwischen, die Tugenden ermuntern ihren Schützling zum Gebet. Aber Antonius kann sich der Worte nicht mehr erinnern, und in höchster Not ruft er die Jungfrau und die Heiligen an, während die Sünden heulen und der Teufel mit Ziegeln nach den Tugenden wirft. Letztere zittern vor Furcht, während die Dämonen immer näher kommen. Der Teufel fragt sie höhnend, wo sie waren, als Christus am Kreuze schmachtete; da fangen sie an zu weinen. Die Logik meint, warum der Heilige überhaupt bete, denn das, was er von Gott verlange, sei sein Recht. Antonius wendet schüchtern ein: „Aber die Gnade . . .“ „Du hast sie, die Gnade!“ ruft der Stolz, mit einem Satze die Treppe heraufspringend. Er verständigt sich nun durch einen Blick mit dem Teufel, der ihm darauf den Heiligen übergiebt und die andern Dämonen verschwinden lässt. Der Glaube versucht, den Stolz am weiteren Vordringen zu hindern, dieser aber schlägt ihn mit der Schlange ins Gesicht, worauf die drei Tugenden entfliehen, ohne dass

Antonius es bemerkt. — Die Situation ist nun folgende: Antonius ist allein mit dem Stolze in der Kapelle, der Teufel und die Sünden haben sich verborgen, während Logik und Wissenschaft draussen zu beiden Seiten des Eingangs stehen. Die Nacht ist milde, der Heilige beruhigt sich etwas. Logik und Wissenschaft suchen ihn zu bewegen, die Kapelle zu verlassen. Er geht hinaus, wandelt draussen auf und ab und geniesst die herrliche Nacht; sein Herz füllt sich mit Dankbarkeit gegen den Schöpfer. Der Stolz bleibt immer dicht hinter ihm. Im Selbstgespräch erkennt der Heilige die Gnade des Herrn an, die ihn eben aus der Versuchung befreit hat, zugleich nimmt er aber auch ein grosses Verdienst dabei für sich in Anspruch. Während er so in die Nacht hinaus wandelt, stösst sein Fuss an einen Becher. Er hebt ihn auf, reibt ihn, und nun liegt ein Obolos darin, nun noch einer, und so fort. Plötzlich glänzt der Becher grün, gleich wie ein Smaragd, er füllt sich mit neuen Geldstücken; darauf wird er durchsichtig und enthält Rubinen, Topasen und Perlen. Der Heilige lässt ihn fallen, und die Edelsteine zerstreuen sich auf den Boden. Er stösst mit dem Fusse dagegen, und die Vision verschwindet. (vergl. p. 29 ff. der E. D.) — Darauf hört er Schellengeklingel und dumpfe Tritte; unten in der Wüste zieht eine Karawane vorbei. Die Leute schlafen im Reiten. Eins der Kamele stösst mit dem Hufe an einen im Sande liegenden Dolch, der im Mondenlicht bis zu Antonius herauf glänzt. Sofort steht der Teufel hinter ihm und sucht ihn zu verleiten, in die Wüste hinabzuklettern und die Leute zu ermorden. Auch aus dieser Vision er-

wacht der Heilige. Jetzt möchte er wieder in die Kapelle, aber sie ist verschwunden. Er greift nun zum Riemen, und beginnt sich zu geisseln. Von seinen Wehrufen erwacht das Schwein und erzählt nun seinen höchst unästhetischen Traum. Ihm hat geträumt, dass ein grosser Strom von Spülwasser mit den widerwärtigsten Abfällen es umströmte, es schwamm in diesem Strome und schlang die Abfälle in grossen Mengen hinunter. Unterdessen hat Antonius seine Geisselung fortgesetzt, der physische Schmerz geht allmählich in Wonne über, sein Ich schmilzt in Verzückung und er wird ohnmächtig. Da erscheinen drei Frauengestalten: „l'adultère, la fornication et l'immondicité," alle drei höchst grotesk beschrieben. Nachdem sie verschwunden, glaubt der Heilige in eine neue Ohnmacht zu fallen. Dann heisst es unten auf p. 272 des Manuskriptes: „Sur un signe du diable, le fond de la scène disparaît, Antoine reste évanoui au premier plan." Die nun folgenden Blätter des Manuskriptes von p. 273—278 fehlen. Seite 279 bringt neue Visionen. Antonius erblickt ein ödes Gelände, am Horizonte Gebirge. Auf den Hügeln im Mittelgrunde sind Zelte aufgeschlagen. Bald naht eine verschleierte Frau, sie setzt sich wartend an den Rand des Weges. Ein Hirt kommt daher, sie sucht ihn zu verführen, und beide verschwinden. Nun folgt eine Vision der in tausend Farben prangenden, thaufrischen Natur. Eine Meute Hunde jagt vorüber, und dann erscheint Diana, die Göttin der Jagd. Ihre Wangen sind gerötet von der Frische des Morgens, ihre Haare sind feucht vom Tau. Sie wirft ihren Köcher auf den Rasen, Nymphen kommen spielend und lachend herbei, Lichter bewegen

sich hinter dem Gebüsch, — und alles ist wieder verschwunden. Jetzt taucht vor dem Heiligen ein ungeheurer Saal auf, der von goldenen Kandelabern erleuchtet ist. Ein grosses Gastmahl wird gefeiert, ganz im Hintergrunde sitzt für sich allein, kostbar geschmückt, trinkend und schmausend, der König Nebukadnezar. Hinter ihm befindet sich eine riesige Statue, die ihn selbst darstellt und in ihren Armen die Völker erdrückt. Diese Vision, besonders die Beschreibung des Hofstaates, findet sich zum Teil wörtlich in E. D. wieder (p. 41 ff.), der Schluss jedoch ist geändert. In unserer ersten Fassung ist der König zuletzt sinnlos betrunken, er wälzt sich am Boden und brüllt wie ein Stier, worauf seine Gäste entfliehen. Antonius erwacht und erhebt sich, er war selbst auf den Boden gesunken. Nun kommen ganz unvermittelt die Scharen der Dichter und Gaukler (les Poètes et les Baladins) mit folgender Rede: „Nous nous tenons en équilibre au milieu des airs, nous vagabondons par les chemins, nous nous précipitons la tête en bas pour amuser ceux qui nous regardent, quelque chose nous pousse à faire ce métier. Nous avalons des lames tranchantes, nous mettons sur nous des fardeaux qui nous écrasent, nous vivons avec des choses dangereuses. Il a fallu du temps pour aller dans les pays lointains chercher les bêtes féroces, et de la force pour les vaincre, et de la ruse pour assouplir leurs bonds aux cadences de la musique, pour les faire rugir à volonté et se traîner sur le ventre. Tous peut-être n'étaient pas nés pour porter sur le front des pyramides humaines et pour avoir à leur chevet sans cesse des griffes furieuses qui grattent la cloison comme on

fait d'un vaisseau dans lequel on chasse les pointes à coups de maillet, dont on flambe les bois que l'on resserre avec des vis. Nous nous sommes enfoncé dans l'âme un tas de choses dures et nous l'avons cerclée avec du fer pourqu'elle file droite dans ses voyages, que ses mâts élastiques aient une volée plus haute et que fièrement au soleil elle sépare bien les flots de sa carème vernie. Oh nous avons souffert dans notre jeunesse et nous nous regardions dans les miroirs pour étudier les grimaces qui font pleurer les multitudes. Nous célébrons dans les chansons la liberté et les combats, mais les tyrans s'immortalisent en payant bien et quand les . . . . sont loués c'est qu'ils ont crié plus fort. Tout en buvant de l'eau claire, nous ajustons des rimes sur le vin et les festins et nous n'avons pas d'amour nous qui faisons rêver d'amour. Le soldat rubicond braille nos hyperboles en marchant à la charge. Les libertins naifs envient notre gaieté et les femmes abusées sanglottent sur nos poitrines nous demandant comment nous fîmes pour exprimer si bien ces tendresses qui les ravagent et que nous semblons même ne pas comprendre. — Hohé! hohé! Nous avons des couronnes de papiers peints, des sabres de bois, du clinquant sur nos habits. Si notre coeur tout vide bondit comme un ballon gonflé c'est qu'il se soulève aux moindres brises n'ayant rien qui le ramène à terre. Du matin au soir, nous jouons les rois, les héros, les brigands. Nous nous mettons des bosses dans le dos, des nez postiches sur le visage et de grandes moustaches pour faire peur. — Les faux diamants brillent mieux que les vrais, les maillots roses valent les cuisses blanches, les perruques sont aussi longues

que les chevelures, aussi odorantes quand on les graisse, aussi gentilles quand on les frise, aussi chatoyantes ,de reflets métalliques quand le soleil passe au travers. — Le fard rehausse la joue d'ardeurs violentes, les appats de coton excitent à l'adultère, et le galon d'or de nos guenilles qui claque au vent quand nous dansons dans les carrefours fait faire des réflexions philosophiques sur la fragilité des choses humaines. — Nous chantons, nous crions, nous rions, nous pleurons, nous bondissons sur la corde avec des grands balanciers, nous battons des tambours, nous faisons ronfler nos phrases et traîner nos manteaux. L'orchestre bruit, la baraque en tremble, des miasmes passent, des couleurs tournent, l'idée se bombe, la foule se presse et palpitant l'oeil au but, absorbés dans notre ouvrage, nous accomplissons la singulière fantaisie qui fera rire de pitié et crier de terreur. — Assourdis de notre vacarme, assombris par nos joies, ennuyés par nos tristesses, nous en râlons, nous en bavons, nous en avons des convulsions, des rhumatismes et des cancers. — Y-a-t-il assez longtemps que nous traînant par le monde nous exhibons éternellement la même facétie." —

Die Kunstreiter und Poeten schreien noch eine Weile in demselben Tone weiter. Nachdem sie verschwunden, steht die Hütte des Eremiten in vollem Sonnenglanze da. Aber die Plattform ist grösser, der Horizont entfernter. Ein weisses Licht stäubt in der Luft, die Felsen scheinen vor Hitze zu zerspringen, das Schwein ächzt, als wenn es sterben müsste, der Heilige selbst trieft von Schweiss. Er sieht jetzt drei wilde Esel herankommen, und es folgt die Erscheinung der Königin von Saba. Die

ganze Vision ist in die endgültige Ausgabe mit Wegfall einiger Längen übergegangen (vergl. p. 45 ff. der E. D.), der Text der ersten Fassung dort meist wörtlich wiedergegeben. Nachdem auch diese Vision verschwunden, fragt Antonius sich schluchzend: „Was thun, um zu wissen, ob ich es nur gedacht oder wirklich gesehen habe. Jetzt glänzt die Sonne, und eben sah ich Sterne.“ Er kann sich nicht entscheiden. Bald kommen die Schatten wieder. Unten in der Wüste unterscheidet der Heilige zwei Wesen, das eine kriecht auf dem Bauche, während das andere herumspringt. Es sind Sphinx und Chimäre. Es folgt der Dialog zwischen beiden, wie er sich zum grössten Teil in E. D. wiederfindet (p. 277 ff.). Darauf kommen riesige Schmetterlinge summend herangeflogen, Eidechsen kriechen über den Boden, Fledermäuse flattern in der Luft. Antonius beklagt sich über Kälte; das Schwein fürchtet von den Ungeheuern verschlungen zu werden. Neue Angst erfasst den Heiligen, er sieht eigentümlich gestaltete Wesen, kann aber noch keine Unterscheidung in die Formen bringen. Nach und nach erkennt er die wunderbaren Geschöpfe, wie sie in E. D. von S. 284 an erscheinen. Der ganze nun folgende Passus des Kapitels bis zum Schluss entspricht dem Schluss der engültigen Fassung. Aber die Reihenfolge der Visionen ist etwas verändert. Zuerst kommen in R. 48/49 die Skiapoden, dann die Nisnas, die Astomi, die Blemmyen. Dann erscheint der Hermaphrodit, auf einem Polster ruhend. Er beklagt sich über unstillbare Sehnsucht, die Unmöglichkeit, seine Wünsche zu befriedigen. Dann kommen die Pygmäen, deren Rede zum Schluss zur Satire wird über die Klein-

heit des irdischen Daseins. Dann kommen nacheinander der Sadhuzag, das Einhorn und der Greif. Ferner erzählt der Phönix von seiner Wohnung hoch in den Lüften, die er auf einem Sonnenstrahl erreicht. In der Mondsichel schläft er. Am Ende der Tage baut er sein Nest aus Myrthenzweigen, er zündet es an, und aus seiner Asche wird ein neuer Phönix entstehen. Nach dieser glänzenden Vision kommen wieder hässliche Tiere in Menge, Eulen, Vipern, Katzen, schliesslich für sich allein der Basilisk. Er klagt über immerwährenden Durst öffnet sein riesiges Maul und atmet den Staub der Insekten und übrigen Tiere ein. Darauf kommen Martichoras und Catoblepas, dann die Tiere des Meeres, ähnlich wie auf S. 294 der E. D. Sie wollen den Heiligen mit ins Meer nehmen, wo er ein besseres Leben geniessen soll. Antonius ist erstaunt über ihre Menge. Während er sie anschaut, wachsen sie, werden immer mehr, verwandeln sich in andere. Nun erst kommen die wunderbaren Tiere, die in E. D. den Tieren des Meeres vorangehen (p. 291). Und nun bricht Antonius in seinen Freudenschrei aus, der hier in folgender Form enthalten ist: „Le sang de mes veines bat si fort qu'il va les rompre. Ma tête éclate, mon âme déborde par dessus moi, je voudrais m'en aller, partir, fuir, moi aussi je suis animal, la vie me grouille au ventre et je sens des bouillements intérieurs. J'ai envie de voler dans les airs, de nager dans les eaux, de courir dans les bois. Oh, comme je serais heureux si j'avais ces membres, ces robustes existences sous leur cuir inattaquables. Il me semble que j'aurais chaud dans le ventre des baleines, et que je respirerais plus au large sur ces vastes en-

vergures. — J'ai besoin d'aboyer, de beugler, de hurler. Que n'ai-je nageoires! Je voudrais vivre dans un autre, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, et me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, vibrer comme le son, briller comme le jour, me blottir sous toutes les formes, pénétrer dans chaque atome, circuler dans la matière, être la matière moi-même pour savoir ce qu'elle pense!" Da erscheint hinter dem Heiligen der Teufel, grinsend. „Du sollst es wissen, ich werde es Dich lehren," ruft er und nimmt Antonius auf seine Hörner und fliegt mit ihm davon, während das Schwein ihnen nachklagt: „Warum habe ich nicht auch Flügel wie das Schwein von Klazomenä!" Damit schliesst der zweite Abschnitt.

Der Anfang des dritten Teiles spielt im Weltenraume. Die Scene war schon im Keime in Smarh enthalten. Antonius fliegt, krampfhaft an die Hörner des Teufels geklammert durch die Lüfte. Immer höher geht die Fahrt trotz des Heiligen Furcht und Schwindel. Bald liegt die Erde weit unter ihnen; nach und nach verschwimmt sie im Nebel. Erst als sie den Sternen näher kommen, wird es Antonius leichter ums Herz. „Wie schön, wie erhaben!" ruft er entzückt aus. Der Weltenraum wird glänzender, sie steigen immer höher. Antonius glaubt die Harmonie der Sphären zu vernehmen. Und angesichts des wunderbaren Sternenhimmels erklärt der Teufel: „Sans nombre et sans fin les âmes, par des fulgurations incessantes, jaillisent de la grande âme. Les unes vont éclairer des parties ténébreuses, d'autres remontent à leur foyer, changent de région, mais ne meurent

jamais." — Ein Aerolith saust vorüber und Antonius fragt, warum die Planeten sich ablösen können und die Seelen nicht? Denn die seine hört nicht auf, sich an Gott zu klammern. Der Teufel erwidert, dass, wenn sie Kraft genug besitze, ihren Weg fortzusetzen, sie Prinzip einer neuen Weltordnung werden könne. Die befreite Seele zerstreut sich, wer hat nicht schon die Stimme des Schilfes gehört? — Sie steigen höher, der Himmel wird weiter, er ist jetzt wie ein ungeheurer glänzender Dom, von weissem Lichte erfüllt. Der Teufel setzt seine pantheistischen Betrachtungen fort, und er erinnert den Heiligen daran, was er oft beim Anschauen eines Gegenstandes erfahren: „L'intervalle de toi à l'objet tel qu'un abîme qui rapproche ses deux bords se resserrait de plus en plus si bien que disparaissait cette différence à cause de l'infini qui vous baignait tous deux à profondeur égale et un courant subtil passait de toi dans la matière, tandisque la vie des éléments te gagnait lentement comme une sève qui monte." Antonius: „C'est vrai, petit à petit, je m'en allais dans la verdure des prés, . . . et je ne savais plus où se trouvait mon âme tant elle était diffuse, universelle, épandue." Der Teufel: „Fini, infini, âme, corps, forme, idée se tient, se confond, l'esprit s'approprie la matière, la matière accapare l'esprit, entre en lui, l'étouffe. N'y-a-t-il pas des existences inanimées, des statues qui rêvent et des paysages qui pensent . . . L'âme avec ses extensions n'aspire qu'a retourner en Dieu d'où elle est venue . . . Il n'y a pas deux infinis. Toutes les âmes sont pareilles, puisque la substance contient les modes et que les choses sont en Dieu, où est la différence essentielle

qu'il y a entre les parties de ce tout, entre le corps et l'âme, la matière et l'esprit, le laid et le beau, le bien et le mal?“ Sie steigen immer höher, der Heilige sieht die Sterne unter sich, und es wird wieder dunkler. „Est-ce le vide?“ fragt er den Teufel, und dieser antwortet: „Non, car rien n'est pas. Le vide au contraire c'est l'Etre même dégagé de ses attributs.“ Antonius möchte den Zweck alles dessen wissen, und der Teufel erklärt, dass der Zweck in sich sei. Alles geht in Causalreihen, immer giebt es eine causa prima, man kann die Schöpfung nicht vom Schöpfer scheiden. Gott existiert kraft seiner selbst, er ist nicht frei. „Aber Gott richtet die Menschen“, meint Antonius. „Das geschieht durch die causae,“ erwidert der Teufel Inzwischen hat sich des Heiligen eine glückselige Stimmung bemächtigt, er jubelt, ein Teil von Gott zu sein, er fühlt sich Substanz. Der Teufel hält im Fliegen ein, der Heilige lässt ihn los und hält sich nun aus eigener Kraft in der Luft. Alle Furcht hat ihn verlassen. Jetzt verwandelt sich der Teufel und wird schön. „Alle Deine Wahrnehmungen sind in Dir,“ beginnt er von neuem, „wer sagt Dir, dass die Dinge sind? Wenn Dich Dein Auge täuscht, wenn alles nur ein Traum wäre?“ „Aber Du bist!“ ruft der Heilige und will sich dem Teufel in die Arme stürzen. Dabei berührt er seinen Rosenkranz und fällt auf die Erde. — Er liegt nun wieder vor seiner Hütte, die Augen seines Schweines leuchten durch die Dunkelheit. Antonius fühlt sich elend und gebrochen. Er möchte schlafen, aber da nahen schon wieder Teufel und Wollust. Letztere verschwindet, als der Heilige sie mit dem Fusse ins Gesicht stösst. Jetzt möchte er arbeiten,

schliesslich weiss er selbst nicht mehr, was er will. Er ist des Lebens überdrüssig, sein Herz ist immer leer gewesen, und in Wirklichkeit hat er auch nie Gott geliebt, meint er. — Der Himmel wird wieder heller, während Antonius seinen Kopf taktmässig gegen den Felsen stösst und dazu zählt. Der Ekel an diesem Leben versetzt ihn in Wut. Auch das Schwein hat genug von dieser Existenz, es möchte lieber als Schinken in den Schlächterläden hängen. — Bald zeigt sich eine grünliche Dämmerung am Horizonte, der Nebel fällt. Es erscheint ein Skelett, in ein Leichentuch gewickelt, einen Sarg unter dem Arm. Es ist der Tod, er will den Heiligen mitnehmen. „Gieb mir die Hand, den Finger nur, die Spitze des Nagels.“ Aber Antonius zweifelt, er fürchtet, nur die Existenz zu wechseln und keine Ruhe zu finden. Da verspricht ihm der Tod Frieden und höchste Erkenntnis, und schon ist der Heilige bereit, da erscheint die Wollust wieder. Sie kämpft nun mit dem Tode um die Seele des Eremiten, schliesslich wird sie müde, legt ihren Arm um den Hals des Todes und beide gehen so auf und ab, während der Teufel sein Lachen verbirgt. Dann stürzt sich die Wollust auf den Heiligen, der Tod aber hält sie am Kleide fest. — Die folgenden Seiten des Manuskriptes, von 429—432, fehlen. Auf S. 433 beginnt der grosse Zug der Götter. Der Tod, der also auf der Scene geblieben sein muss, vertreibt die einzelnen Gestalten. Eine ähnliche Rolle sahen wir ihn schon im Gesang des Todes Nero gegenüber spielen. Mit den Idolen der Urzeiten beginnt der Zug, später folgen indische Götter, dann die 360 Idole der Araber. Auch die Götter des Nordens, die in die Hände hauchen,

ziehen mit blaugefrorenen Nasen vorüber. Sie alle gedenken mit Sehnsucht früherer, schönerer Zeiten, wo sie die Angebeteten waren. Zoroaster, seine Söhne suchend, wird von Apis abgelöst, der von der Isis erzählt, wie sie weinend die Glieder ihres Gatten sucht. Er beschreibt das verlassene Egypten: „J'ai vu le Sphinx qui fuyait, il galopait comme un chacal." Schliesslich entfernt er sich brüllend und hinkend. Darauf erscheinen drei Götterpaare: Uranus mit Terra, Saturn mit Rhea, Jupiter mit Juno. Alle zeigen irgendwie äusserlich die Dekadenz. So geht vor Jupiter ein Adler, der mit seinem Schnabel die Federn aufhebt, die aus seinen Flügeln fallen. Der Göttervater betrachtet traurig seinen leeren Becher. „Quand l'ambrosie défaille, les Dieux s'éteignent!" Er gedenkt der einstigen Herrlichkeit seines Reiches und erzählt, wie schön Phidias ihn gebildet habe. Vor bleichen Göttern, Göttern des Schmerzes, habe er weichen müssen. Es naht wankend Minerva und dann Mars mit bleichen, blutlosen Händen. Sie alle treibt der Tod vorüber. Ceres mit erloschener Fackel jammert nach Proserpina, Neptun beklagt sich, durch Dämme eingezwängt zu sein. Herkules kommt atemlos und erzählt von seinen grossen Thaten, — sie alle verschwinden, sobald der Tod mit seiner Peitsche knallt. Dann erscheint ein schwarzer Katafalk, auf dem Paradebett liegt eine Gestalt mit einer Maske vor dem Gesicht. Weinende Frauen umringen das Ganze. Diese Vision findet sich ganz ähnlich auf S. 205 der E. D. Daran schliesst sich in der R. 48/49 die Szene auf S. 200 der E. D.: Landleute führen einen reich geschmückten Esel herbei. Sie endigt hier in einen

wilden Tanz von Männern, die Frauenkleider und Frauen, die Männerkleider tragen. Alles schwebt vorüber. Antonius starrt ächzend auf die immer neuen Gestalten. Der Tod knüpft einen Knoten seiner Peitsche wieder, der sich vom vielen Knallen gelöst hat. Der Horizont erdröhnt, alles scheint sich zu drehen, immer neue Scharen, eine wahre Flut von Gestalten strömt herbei. Der Tod nennt sie alle schnell mit Namen; erst die Diana der Epheser wird wieder genauer beschrieben (vergl. p. 198 der E. D.). Faunen tanzen vorüber, und nun ertönen entzückende Laute. Apollo naht, lorbeerbekränzt, die Ordnung des Weltalls besingend. Aber er wird heiser und fängt an zu husten, die Saiten seiner Leier zerreissen. Der Tod vertreibt ihn, nicht ohne Bedauern. Dann kommt Bacchus, auf einem Wagen, von einer Schar Mänaden und Satyrn umringt, die ihm zujauchzen. Darauf erscheinen die Musen, in schwarze Mäntel gehüllt, mit folgendem Klageliede: „Autrefois, quelquechose qui n'est plus palpitait dans l'air sur les races juvéniles. Elles avaient la poitrine carrée, de nobles attitudes. Le soldat, le marchand, la fille de joie et l'affranchi, avec l'argent de leur métier, ont payé les beaux arts. Et l'atelier de l'artiste comme le lupanar de toutes les prostitutions de l'esprit s'est ouvert pour recevoir la foule, se plier a ses commodités et la divertir un peu. — Art des temps antiques au feuillage tousjours jeune qui pompais la sève dans les entrailles de la terre et balancais dans un ciel bleu ta cime pyramidale, toi dont l'écorce était rude, les rameaux nombreux, l'ombrage immense et qui désalterais les peuples d'élection avec les fruits vermeils arrachés par les forts!

— Une .... s'est abattue sur tes feuilles, on t'a fendu en morceaux, on t'a scié en planches, on t'a réduit en poudre, et ce qui reste de ta verdure est brouté par les ânes!" — Auf die Musen folgt Venus, die erschreckt zurückfährt, als sie die Wollust bemerkt. Als sie verschwunden, kommt weinend, ohne Köcher und Pfeile, Cupido. Teufel, Tod und Wollust lachen ihn aus. Er jammert, dass er seine Psyche verloren hat und niemand ihn mehr will, da alle Herzen jetzt Plutos gehören. Der Tod schlägt ihn mit der Peitsche, er will unter das Kleid der Wollust fliehen, aber auch sie treibt ihn zurück. — Ebenso müssen die Laren weichen; der Tod ist jetzt ermüdet von seiner Arbeit. Während er sich die Stirne trocknet, bleibt der Blick des Heiligen unbeweglich am Horizonte haften. Da kommt, bläulich und leicht wie eine Seifenblase, der Zwerggott Crepitus herangeschwebt. (vergl. S. 241 der E. D.) Dann erfolgt ein furchtbarer Donnerschlag, der Tod lässt seine Peitsche fallen, der Heilige sinkt mit dem Gesichte auf die Erde. Eine Stimme ertönt, es ist die Jehovahs, des eifersüchtigen Gottes. (S. 243 der E. D.) Er beklagt sich zum Schluss über den Gott von Nazareth, mit dem er jetzt alles teilen müsse. — Als auch Jehovah verschwunden, tritt eine fürchterliche Stille ein. Der Tod gähnt, Antonius liegt auf dem Rücken, zuweilen von krampfhaftem Schluchzen geschüttelt. Der Teufel schreit den Heiligen mit fürchterlicher Stimme an: „Sie sind dahin!" Antonius rührt sich nicht, der Teufel meint schon, er sei tot. So wie sich der Heilige wieder erhebt, steht die Logik da, ihm zuflüsternd: „Nun wohl, da sie vorüber sind — —" Da wirft

der Heilige mit aller Kraft einen Kieselstein nach ihr und beginnt zu beten. Der Teufel aber schreit: „Sie sind gefallen, der Deinige wird auch fallen! Nur Wollust und Tod werden bleiben.“ Die andern Sünden springen herzu, auch sie wollen ewig sein. Aber Antonius fasst sich mehr und mehr in heissen Gebeten. Noch wird er beständig vom Teufel unterbrochen, aber er fühlt, wie etwas unendlich wohlthuendes ihn durchdringt. Unterdessen ist die Nacht gewichen, ein Sonnenstrahl dringt durch die Wolken; das Schwein erwacht und labt sich an der Wärme des anbrechenden Tages. Antonius hört nicht auf zu beten, während der Teufel ihm in die Ohren schreit. Er will mit einer Jungfrau den Antichrist erzeugen, der wird nach Jerusalem kommen und allmählich die ganze Welt erobern. Er wird Wunder thun, auf dem Meere gehen und von sich sagen: ich bin der Messias. Neue Verbrechen werden entstehen mit der Lust einer neuen Welt, die Hölle wird sich auf der Erde ausbreiten und der Name des Guten wird aus der Welt verschwinden. Bei diesen letzten Angriffen unterstützen den Teufel alle Sünden mit Heulen und Schreien. Aber der Heilige fühlt, wie die göttliche Gnade auf ihn niederströmt, und darum hat er keine Furcht mehr. Er verspricht der Jungfrau, die vom Teufel zerstörte Kapelle wieder zu erbauen. Der Tod möchte den Heiligen berühren, aber der Teufel giebt es nicht zu, da er jetzt nicht im Sündenzustand ist und also für die Hölle verloren wäre. Der Tag naht, und der Teufel muss weichen. Antonius dankt Gott für die Befreiung, aber noch einmal kommt der Teufel zurück und ruft dem Heiligen zu, dass sich die wahre Hölle in

seiner Brust, die Sünden sich in seinem Herzen befinden. Während das Lachen der abziehenden Dämonen im Raume verhallt, verharrt der Heilige im Gebet. — Damit ist die Versuchung beendigt. —

Werfen wir, nachdem wir uns mit dem Inhalte des Werkes bekannt gemacht haben, einen Blick auf die äusseren Verhältnisse, unter denen es entstand. Seit 1843, wo Flaubert von einem unheilbaren Nervenleiden befallen worden war, lebte er im elterlichen Hause, zuerst in Rouen, später meist in Croisset bei Rouen, wo die Familie ein Landhaus an den Ufern der Seine besass. Wir haben die Trauerfälle, die ihn kurz vor der Niederschrift der ersten Versuchung trafen, schon erwähnt. Sein Verkehr beschränkte sich damals auf den Umgang mit seiner Mutter, mit der er lebte, seinem älteren in Rouen wohnenden Bruder Achille und seinem Freunde Louis Bouilhet, der, selbst literarisch thätig, immer grösseren Einfluss auf ihn gewann. Ab und zu erhielt Flaubert auch von früheren Freunden Besuch. So kam Maxime Ducamp im Februar 1849 auf einige Zeit zu ihm, während er noch eifrig mit der Versuchung beschäftigt war. Ducamp nun plante eine Reise in den Orient, wohin auch Flauberts Sehnsucht seit langem ging. Er erhielt die Einwilligung seiner Mutter zur Teilnahme an dieser Reise, wollte aber vorher durchaus seine Versuchung vollenden. Das verzögerte den Aufbruch um einige Monate, und Maxime Ducamp musste sich gedulden, bis ihn im September 1849 ein Billet des Freundes nach Croisset rief. Denn das eben vollendete Werk Flauberts sollte vor das kritische Forum der Freunde gezogen werden. Weder Bouilhet noch Ducamp wussten das

geringste darüber, wie Flaubert seinen Gegenstand aufgefasst hatte. Beide hatten ihre Vermutungen, in denen sie jedoch gründlich getäuscht wurden. Die Lektüre begann und dauerte, wie Ducamp erzählt, im ganzen 32 Stunden. Bevor die Freunde den letzten Teil über sich ergehen liessen, beschlossen sie untereinander, Flaubert die volle Wahrheit über ihren Eindruck zu sagen. Und als die 541 Folioseiten heruntergelesen, ihre Geduld erschöpft und ihre Erwartungen in keiner Weise erfüllt waren, da rieten sie Flaubert, dieses Werk ins Feuer zu werfen und niemals wieder davon zu sprechen. Sie glaubten sich zu dieser Offenheit verpflichtet, da es sich um die literarische Zukunft des Freundes handelte. Das war ein harter Schlag für Flaubert, der grosse Hoffnungen auf dieses Werk gesetzt hatte. Aber er musste einsehen, dass die Freunde mit ihrer Verurteilung der ungeheuren rhetorischen Längen, mit dem Tadel der Formlosigkeit und Unbestimmtheit des Ganzen recht hatten. So gab er resigniert nach und liess die Bearbeitung liegen. Aber noch ein anderes Resultat hatte die Kritik der Freunde. Es war am folgenden Tage; die drei sassen in etwas gedrückter Stimmung im Garten, als Bouilhet plötzlich ausrief: „Warum schreibst Du nicht die Geschichte Delaunays?“ Es war dies ein tragischer Vorfall, der sich in der Nähe von Rouen ereignet hatte. Flaubert griff den Gedanken freudig auf, und es entstand später Madame Bovary daraus. Maxime Ducamp vergisst nicht, noch einmal darauf hinzuweisen, dass sie Flauberts Talent auf diese Weise damals in die richtige Bahn gelenkt haben, und

dass die Welt ihnen eigentlich sein Meisterwerk zu verdanken habe.[1] —

Ende Oktober brachen nun die Freunde in den Orient auf, am 15. November landeten sie in Alexandrien und setzten dann ihre Reise bis Cairo fort, wo ein längerer Aufenthalt genommen und von wo Excursionen gemacht wurden. So lernte Flaubert den lange geträumten und heiss ersehnten Osten kennen, er sah hier die Reste der alten Kultur und das Milieu seiner Versuchung in eigener Anschauung, das er sich kurz vorher bei der Composition zurecht phantasiert hatte. Gewiss liess alles, was er auf Schritt und Tritt sah, die Erinnerung an sein Werk nicht einen Augenblick ruhen. Er verzweifelt auch noch nicht an seinem Heiligen, sondern glaubt, dass vielleicht die Freunde sich getäuscht haben. Er vergleicht beständig seine jetzigen Eindrücke mit seinen früheren Vorstellungen vom Orient, wie er sie in der Versuchung niedergelegt hatte,[2]) und so ist denn dies Verhältnis von jetzt und einst folgendes: „J'ai trouvé dessiné nettement ce qui pour moi était brumeux. Le fait a fait place au pressentiment, si bien que c'est souvent comme si je retrouvais tout à coup de vieux rêves oubliés.“[3]) Die Reise ging dann im Februar 1850 weiter den Nil hinauf ins Innere, später durch Syrien, Palästina, über Konstantinopel, durch Griechenland und Italien zurück

---

[1]) „Il est certain que jemais Flaubert n'aurait pensé à écrire ce roman, si l'exécution de la Tentation de St. Antoine l'avait satisfait.“ (Ducamp, Souvenirs littéraires.)

[2]) Corr. I p. 263.

[3]) Corr. I p. 255.

nach Paris, wo Flaubert und Ducamp im Mai 1851 eintrafen.

Bald nach der Rückkehr begab sich Flaubert an seinen Roman Madame Bovary, der seine Arbeitskraft bis 1856 in Anspruch nahm. Dann aber macht er sich an eine Umarbeitung der Versuchung. Das Manuskript dieser Fassung, (R. 56), trägt als Datum „Herbst 1856“, im übrigen denselben Titel und dasselbe Motto wie die erste Fassung. Es ist ebenfalls, wie überhaupt alle Flaubertschen Manuskripte, in die wir Einsicht erhielten, auf losen, einseitig beschriebenen Folioblättern verfasst. Wir können uns für diese Bearbeitung kurz fassen, da sie sehr wenig neues bringt. Im grossen Ganzen ist sie eigentlich nur eine sehr gekürzte und in Einzelheiten gefeilte Abschrift der ersten Fassung. Die grössere Konzentration des Sujets zeigt sich rein äusserlich in dem viel geringeren Umfang. Das Manuskript von 1856 umfasst nur noch 193 Folioseiten und stellt also nicht einmal mehr die Hälfte der ersten Fassung dar. Es ist eigentlich merkwürdig, dass Flaubert jetzt, wo er den Orient gesehen hatte, nicht an eine vollständige Umarbeitung ging und seine Reiseeindrücke unbenutzt liess, dass er vor allem das Milieu nicht klarer wiederzugeben suchte. Wir finden nichts von alledem, die Redaktion von 56 beschränkt sich darauf, die grossen rhetorischen Längen wegzuschneiden und einzelne Motive klarer heraus zu arbeiten. So wird die Scene im Weltenraume etwas umgestaltet, das Gespräch des Teufels mit dem Heiligen bekommt mehr Zusammenhang in der Gedankenführung, aber inhaltlich deckt er sich ziemlich mit dem der ersten Fassung. Im übrigen haben wir genau die-

selbe Anlage und denselben Plan wie in der ersten Fassung, das Werk zerfällt auch hier in drei grosse Abschnitte.

Da sich Flaubert schon im September 1856 an seine „Salammbô“ begab, so geht aus der kurzen Zeit, während der er sich damals mit der Versuchung beschäftigte, hervor, dass keine durchgreifenden Veränderungen stattfinden konnten. Von einer Veröffentlichung des Werkes sieht er ab. Er selbst giebt uns als Grund die schlechten Erfahrungen, die er mit Madame Bovary gemacht hatte, an, nämlich den Prozess und den daraus hervorgehenden Aerger. Vielleicht sagte er sich aber auch im Stillen, dass die Versuchung trotz der Reinigung nie und nimmer den Vergleich mit Madame Bovary aushalten konnte.

Die Versuchung bleibt nun wieder für eine lange Zeit liegen. Flaubert vollendet seine Salammbô, die ihn bis 1862 in Anspruch nimmt. Dann geht er an die „Education sentimentale“, die 1869 herauskommt. Es war ihm ein Bedürfnis, sich abwechselnd mit antiken und modernen Stoffen zu beschäftigen, und so fühlte er nach Vollendung seines letzten Romans die Lust, sich ins Altertum zu stürzen. Da kam ihm denn seine alte „toquade de St. Antoine“ gerade recht. In demselben Briefe nun, in dem er George Sand gegenüber von der Wiederaufnahme seines Jugendwerkes spricht, drückt er ihr auch seine Besorgnisse über Bouilhets Gesundheit aus. Dass sie nicht unbegründet waren, beweist der bald darauf eintretende Tod des Freundes. Das war wieder ein harter Schlag für Flaubert, sowohl was den Freund als was den Schriftsteller in ihm anbetraf. Louis Bouilhet war der

einzige, dem er Einfluss auf sein Schaffen einräumte. Keine Zeile der drei bis dahin veröffentlichten grossen Romane Flauberts war in die Druckerei gewandert, ohne von ihm begutachtet worden zu sein. Im ersten Augenblick war Flaubert halt- und fassungslos. „A quoi bon écrire maintenant puisqu'il n'est plus là. C'est fini, les bonnes gueulades, les enthousiasmes en commun, les oeuvres futures rêvées ensemble“ schreibt er in seinem Schmerze. Die Ordnung des Nachlasses seines Freundes, die Inscenierung eines Stückes von ihm, „Aïssée“, die Ausgabe seiner „Dernières chansons“, zu denen er ein Vorwort schrieb, drängten die geplante Arbeit wieder zurück. Dazu kam die Sorge um seine alternde Mutter. Der Tod riss wieder Lücken in seinen Freundeskreis, Sainte-Beuve, Jules Duplan und Jules de Goncourt schieden schnell nacheinander dahin. So fühlte sich Flaubert immer einsamer und unmutiger. Doch suchte er sich zur Arbeit aufzuraffen. Am 2. Juli 1870 kündigte er George Sand, mit der ihn während der letzten Jahre eine innige Freundschaft verband, seinen Entschluss an, an einem der nächsten Tage an den heiligen Antonius zu gehen. Einige Tage später, schon in voller Arbeit, schreibt er von dem Werke an Mlle. Leroyer de Chantepie: „Je ne suis pas prêt de l'avoir fini. C'est une besogne qui me demandera bien deux ans.“ Denn jetzt ist es eine vollständige Umarbeitung des Gegenstandes, die er plant. Da aber stört ihn der Kriegsgedanke aus seiner Arbeit auf. Und eine unruhige Zeit ist es, die nun für den Visionär und Einsiedler von Croisset hereinbricht. Er muss sein Landhaus verlassen, das von den Deutschen in Be-

sitz genommen ist, und zu seiner Mutter nach Rouen gehen. Im März 1871 besucht er die Prinzessin Mathilde in Brüssel und geht dann nach Neuville zu seiner Nichte, wo er die Instandsetzung seines Hauses abwartet. Am 31. März 1871 schreibt er seiner Freundin George Sand, dass er nach Croisset zurückgehen und dort über der Arbeit am heiligen Antonius, die so lange liegen geblieben war, seinen Kummer zu vergessen suchen will. Zu seiner grössten Freude findet er sein Landhaus unversehrt und ist den Preussen besonders dankbar, dass sie ihm ein „volumineuses notes sur St. Antoine“ unversehrt gelassen haben. Mehr als je hatte Flaubert jetzt nötig, in der Kunst Trost zu suchen. Hatte ihm der Krieg schon Kummer und Unbequemlichkeiten genug gebracht, so leidet er jetzt fast noch mehr durch die sich in der Politik kundthuende „bêtise“ seiner Landsleute. Darum denkt er auch vorläufig nicht an eine Veröffentlichung des Buches, sondern schreibt es zu seiner eigenen Befriedigung. Sommer 1871 verbringt er eine Zeit in Paris, vor allem um dort indische und persische Religion zu studieren, wofür ihm die Hilfsmittel in Rouen fehlen. Am 14. November ist der mythologische Teil, die Göttererscheinungen, beendigt. Schon scheint das Werk einem baldigen Ende entgegenzugehen. Aber noch einmal muss der so oft kaltgestellte Heilige warten. Denn erst jetzt wurde die durch den Krieg unterbrochene Beschäftigung mit Bouilhets Nachlass zu Ende geführt. Flaubert leitete selbst die Proben zu Aïssée und liess den Band nachgelassener Verse seines Freundes drucken. Anfang 72 ist er dieser Sorge überhoben und nimmt nun die Versuchung von

neuem auf. Das, was bis dahin fertig gestellt war, liest er Turgenieff vor, wie auch später den Schluss. Der Russe giebt auch hin und wieder einen Rat. Flaubert selbst sucht in mittelalterlichen Autoren nach Modellen für seine phantastischen Tiere, er geht auch in die Museen und studiert Altertümer, um möglichst barocke Eindrücke zu gewinnen. Auch Maurice Sand, der Sohn George Sands, unterstützt ihn darin, indem er eine selbstverfertigte Zeichnung mit den groteskesten Tierbildern schickt. Sie ist bei den Manuskripten aufbewahrt. Ferner findet sich dort auch die Liste derjenigen Werke, die Flaubert von Anfang Juli 1870 bis zum 26. Juni 1872 für die letzte Redaktion des Werkes las. Es sind gegen 150 Titel aufgeführt. — Im April 1872 stirbt Flauberts Mutter, und der Dichter schreibt am 5. Juni an Mlle. Leroyer de Chantepie: „Au milieu de mes chagrins, j'achève mon St. Antoine. C'est l'oeuvre de toute ma vie, puisque la première idée m'en est venue en 1845 à Gênes, devant un tableau de Breughel, et depuis ce temps-là je n'ai cessé d'y songer et de faire des lectures afférentes."[1]) Im Juli werden noch einmal kleine Veränderungen vorgenommen, es werden vor allem die Endscenen umgestaltet. Die phantastischen Tiere werden deutlicher herausgebildet, und ferner wird die Erscheinung der drei Tugenden am Schluss durch die Vision des Heilandskopfes in der aufgehenden Sonne ersetzt. Es existiert ein Manuskript von 136 Seiten, das, ohne Datum und sehr unvollständig, sich von den zu erwähnenden Verschiedenheiten abgesehen, sonst ge-

[1]) Corr. IV p. 107.

nau an die endgültige Ausgabe anschliesst. Es enthält noch die Erscheinung der drei Tugenden am Schluss, es heisst nach dem Schrei des Heiligen: „Mais le jour enfin paraît, et comme les rideaux d'un tabernacle qu'on relève des images d'or s'enroulent à larges volutes, découvrant l'azur du ciel. — Les trois vertus théologales, la Foi, l'Espérance et la Charité s'y tiennent au milieu, debout, et de leurs pieds partent trois rayons de lumière, trois gloires mystiques qui s'abaissent jusqu'au coeur de St. Antoine. Il fait le signe de la croix, et la tentation est finie." — Dieser Schluss wurde also fallen gelassen und damit gingen die Tugenden ihrer letzten, so zusammengeschrumpften Rolle verlustig. Noch eine andere Vision findet sich in diesem Manuskripte, die in der endgültigen Ausgabe wegfiel. Es heisst auf S. 113 ungefähr so: Antonius erblickt eine Stadt, in der Menschenmenge Jesus unter der Kreuzeslast, sein flehender Blick findet keine Beachtung, man hat keine Zeit für ihn. Er wankt und fällt auf die Kniee, und sein Sturz versammelt einen Auflauf aller Nationen um ihn. Alle verfluchen ihn, sein Todeskampf dauert ihnen zu lange. Er bleibt im Schmutze der Strasse liegen, die Strahlen der Wintersonne treffen sein brechendes Auge, während das Leben rings um ihn wieder seinen Lauf nimmt. Diese Scene, an gewisse realistische Gemälde erinnernd, sollte wohl die letzte Pointe für den Zug der Gottheiten bilden. —

Für die letzte Bearbeitung liegt folgender Plan den Manuskripten bei:

I. Paysage, contour du soleil, cabane du saint, figure de St. Antoine. Montagne.
II. Les visions des sept péchés capitaux.

III. La science.
IV. Les hérésiarques.
V. Les Dieux.
VI. Tentation métaphysique, le diable.
VII. La Mort.
VIII. La Mort et la Luxure, le néant et la vie.
IX. Le Sphinxe et la Chimère. Les animaux, la nature.
X. L'aube paraît. Les vertus théologales.

Wir sehen sofort, dass dieser Plan dem Manuskripte von 136 Seiten entspricht, da er am Schlusse noch die drei Tugenden anführt. Ausserdem hat die endgültige Ausgabe nur noch sieben Kapitel.

Das Manuskript der endgültigen Ausgabe nun trägt folgende Daten: „Juillet 1870—26 juin 1872." Dasselbe Datum trägt eine Kopie dieses Manuskriptes von fremder Hand, in der Flaubert noch einmal kleine Verbesserungen angebracht hat. Erst in dieser verbesserten Kopie haben wir den Text der gedruckten Ausgabe.

Diese letzte Fassung nun ist nicht mehr für die Bühne berechnet. Gehen wir den Inhalt ihrer sieben Kapitel schnell durch, um zu sehen, wie die Verteilung von altem und neuem darin erfolgt. Die Situation ist auch hier dieselbe geblieben, aber das Milieu ist viel breiter, ruhiger und sicherer gezeichnet, wodurch das Werk einen festen Halt bekommen hat. Gleich der erste Abschnitt giebt uns ein wundervolles Landschaftsbild: die Wohnung des Eremiten Antonius auf einem Berge der Landschaft Thebais in Egypten, bei Sonnenuntergang, im Hintergrunde die Wüste und die lybischen Berge in violettem Dunst. Das Porträt des Heiligen wird uns nur mit wenigen Strichen gezeichnet, dann

folgt ein langer Monolog: Antonius ist unzufrieden mit seinem jetzigen Dasein. Darauf kommen ihm Erinnerungen an sein Vaterhaus, seine Braut; er gedenkt seines früheren Aufenthaltes in einem Pharaonengrab, wo er schon Stimmen in der Nacht gehört, und seiner Flucht zum Roten Meere, wo er Dämonen gesehen hat. Ferner kommt ihm die Erinnerung an seinen alten Lehrer Didymus, an die Häretiker in Alexandrien, seinen Schüler Hilarion u. s. w. Der ganze Abschnitt ist neu, nur gelegentlich kommen Reminiscenzen aus der ersten Fassung, so als Antonius die vorbeifliegenden Vögel um ihre Freiheit beneidet und er sich ausmalt, welche andere Berufe er ergriffen haben könnte, wenn er nicht Eremit geworden wäre, so sehen wir die Motive verwendet, die früher dem Neid in den Mund gelegt waren. Seine Bibellektüre, die mit den Erinnerungen zusammen die späteren Visionen vorbereitet, ist neu, ebenso das Eintreten der ersten flüchtigen Visionen. Die Stimmen in den Lüften hatten wir schon, aber ihre Reden sind gänzlich verändert. So ist dieser erste Abschnitt zwar mit Verwendung einiger vorhandener Motive entstanden, aber doch vollständig neu geschrieben. — Das zweite Kapitel bringt uns zuerst die Vision des Teufels und der sieben Todsünden. Wie wir wissen, hatten alle in der ersten Fassung eine sehr bedeutende Rolle, die hier sehr beschränkt worden ist. Auch ist die äussere Erscheinung der Vision gänzlich verändert. In den nun folgenden materiellen Versuchungen ist nur das Motiv des Bechers alt. Das Blutbad der Mönche ist neu, ebenso die Vision des Kaisers. Nun folgt Nebukadnezar, den wir schon in R. 48/49 hatten, darauf die

Geisselung des Heiligen und die Erscheinung der Königin von Saba, die ziemlich genau übergegangen ist. Kapitel III bringt die Vision Hilarons, der an Stelle der alten Wissenschaft und Logik zugleich getreten ist. Viele Motive, die beiden früher in den Mund gelegt waren, kehren in seinen Reden wieder. Das nun folgende vierte Kapitel, das die Vorführung der Häresien enthält, ist zu Anfang mit alten Motiven neu geschrieben. Erst Maximilla und Priscilla sind genauer aus R. 48/49 übernommen. Der Gymnosophist ist neu, die Erscheinung Simon des Magiers und der Helena dagegen schliesst sich bis auf S. 137 genauer an die Vision der ersten Fassung, die nun folgenden Reden Simons sind neu. Dann folgt die lange Szene zwischen Apollonius, Damis und Antonius, die sich ausführlicher noch in der ersten Fassung fand. Viele Seiten geben noch den wörtlichen Text der R. 48/49. — Das Kapitel V, in dem Hilarion seinem alten Lehrer den Zug der Götter erklärt, bringt in Buddha, Oannes und Ormuz ganz neue Partieen. Erst die Diana der Epheser geht bestimmter auf die Vision in der ersten Fassung. Kybele und Atys sind neu, dagegen kennen wir schon die Vision des Leichnams auf dem Paradebette mit den ihn umringenden Frauen. Die Rede der Isis war früher durch die Worte des Apis vertreten, einige Stellen sind wörtlich übergegangen, so: „Egypte, Egypte! tes grands Dieux immobiles ont les épaules blanchies par la fiente des oiseaux.“ Die Vision des Olymps ist vollständig neu gearbeitet, die Erscheinungen der Götter waren anders gezeichnet. Doch erinnern noch einzelne Passagen der Reden, besonders der Jupiters, an die frühere

Fassung. Dagegen sind die Worte des Gottes Crepilus wieder genau und die Jehovahs mit kleinen Aenderungen und Kürzungen übergegangen. — In Kapitel VI ist die der Reise durch die Lüfte vorangehende Unterhaltung des Teufels mit dem Heiligen ganz neu. Das Gespräch während der Fahrt durch die Luft ist auch neu geschrieben, obwohl wieder spinozistische Ideen verwandt sind. Aber es ist kahler, und viele interessante Motive sind fortgefallen. — In Kapitel VII ist der Monolog zu Anfang neu, die Erscheinung der alten und jungen Frau ebenso. Aber in den nun daraus hervorgehenden Visionen der Wollust und des Todes finden wir, obwohl die Bearbeitung neu ist, ganz alte Motive, die sogar bis auf Smarh zurückgehen. Sphinx und Chimäre finden sich zum grossen Teil wörtlich in R. 48/49. Ebenso hatten wir die nun folgenden fabelhaften Wesen und wunderbaren Tiere, nur in anderer Reihenfolge, in der ersten Fassung. Die Tiere des Meeres und der Freudenschrei des Heiligen, der etwas umgearbeitet, sind uns auch schon bekannt; dagegen ist die Erscheinung des Antlitzes Jesu ein erst in allerletzter Stunde eingefügtes Motiv. —

Wie wir sehen, haben wir es hier mit einer wirklich durchgreifenden Neubearbeitung zu thun. Der Schluss des zweiten Teiles der ersten Fassung wird hier Schluss des ganzen Werkes, während die grossen Partieen: die Reise durch die Lüfte und das Défilé der Götter, die im dritten Abschnitt von R. 48/49 standen, weiter vorrücken. Die als übergegangen bezeichneten Partieen werden einem neuen Plane zu gunsten ganz nach Belieben verteilt. Weggefallen sind die drei Tugenden,

ferner sind Teufel und Todsünden ihrer umfangreichen Rollen verlustig gegangen, das Schwein des Heiligen ist verschwunden, auch haben wir keine Kapelle und kein Mutter-Gottesbild mehr. Ebenso ist der Schluss der R. 48/49, die Drohung des Teufels, den Antichrist zu senden, und die Gnadenwahl des Heiligen fortgefallen.

Jetzt endlich hatte die Versuchung, dieses Schmerzenskind Flauberts, eine nach seiner Ansicht lebensfähige Daseinsform gewonnen. Aber trotzdem dachte er vorläufig nicht an eine Veröffentlichung. Immer schwieriger war für ihn der Verkehr mit der Aussenwelt geworden, immer verhasster die Verhandlungen mit seinem Verleger, immer mehr hatte sich die Ansicht von der Gleichgültigkeit des Publikums gegen die Literatur bei ihm festgesetzt. Die Enttäuschungen, die ihm die Publikation von Bouilhets Nachlass gebracht, wirkten nach, und so blieb die Versuchung noch eine Weile als Manuskript liegen. — Aber bessere Zeiten kamen. Flaubert hatte seinen Verleger gewechselt und statt des ihm unsympathisch gewordenen Michel Lévy Charpentier gewonnen, zu dem er bald freundschaftliche Beziehungen anknüpfte. Am 12. September 1853, seinem Geburtstage, schreibt er an Mme. Roger des Genettes: „Charpentier prend demain St. Antoine, lequel paraîtra après les Quatre-vingt-treize du père Hugo. Je quitte ce vieux compagnon avec tristesse. Cependant il faut faire une fin.“ Frühjahr 1874 konnte das mit Spannung erwartete Werk erscheinen. Den Intimen, wie Turgenieff, George Sand u. s. w. war es schon durch Lektüre des Manuskriptes bekannt. Die Kritiken zögerten nicht zu erscheinen, sie waren wie schon

erwähnt, zumeist sehr ungünstig. Flaubert steht nicht an, sie als persönliche Spitzen zu nehmen. „Ce qui m'étonne," schreibt er an George Sand, „c'est qu'il y a sous plusieurs de ces critiques une haine contre moi, contre mon individu, un parti pris de dénigrement dont je cherche la cause." So hatte ihm sein Schmerzenskind noch eine letzte Enttäuschung gebracht.

III.

Im vorigen Teile unserer Arbeit haben wir, zugleich unter Berücksichtigung der Lebensverhältnisse des Dichters, die äussere Geschichte der Motive und Bestandtteile gegeben, die sich schliesslich zu der im Jahre 1874 veröffentlichten Versuchung des heiligen Antonius reinigten und krystallisierten. Aber bei einem Werke wie dem hier behandelten, zu dem der Autor trotz mannigfacher Enttäuschungen immer wieder zurückgreift, und das ihn so lange durchs Leben begleitet, muss die innere Entwickelung eine viel wichtigere und interessantere sein. In der That werden wir sehen, dass dieser Stoff nicht umsonst mit Flaubert verwachsen ist, er hat eine ganz besondere Beziehung zu dem Menschen wie zu dem Künstler. Wir werden im folgenden das tiefe Interesse des Dichters an dem Stoffe der Versuchung zu erklären suchen, indem wir ihren Gehalt und die Motive mit Flauberts Persönlichkeit in Verbindung setzen. Wir werden sehen, wie das Werk das Innigste und Intimste seines Daseins wiedergiebt, wie es Ausdruck seiner Weltanschauung wird. Im Verfolg des Werkes durch seine verschiedenen Phasen werden sich uns die Leitsätze von Flauberts Aesthetik ergeben, in ihrer Entstehung wie in ihren Wandlungen. Hiernach werden wir eine Würdigung des

Werkes mit Rücksicht auf die zu Grunde liegende künstlerische Idee versuchen. Schliesslich werden wir zu zeigen versuchen, wie die Versuchung Symbol eines tieftragischen, modernen Lebenskonfliktes ist.

Versuchen wir zuerst ganz im allgemeinen eine Deutung des tiefen Interesses, das Flaubert dem Gegenstand entgegenbrachte, und betrachten wir darum dessen wesentliche Bestandteile, wie sie allen drei Redaktionen gemein sind. Da ergeben sich uns vor allem folgende Grundelemente. Wir haben als Inhalt die antike Kultur des Orients, und diese Kultur zeigt sich gespiegelt in den Visionen eines Träumers, eines vom praktischen Leben zurückgedrängten, unthätigen Phantasiemenschen, und dieser nur in seinen Gedanken lebende Mensch ist ein Asket, ein Mönch, ein Heiliger.

Die antike Kultur des Orients! Das war eine ganze, brausende Symphonie für die romantische Seele Flauberts. Er, der von sich schrieb: „Je porte l'amour de l'antiquité dans mes entrailles“ hat niemals eine Darstellung römischen oder griechischen Lebens versucht. Nur gegen Ende seines Lebens taucht der Plan bei ihm auf, die Schlacht bei den Thermopylen zu bearbeiten, aber dieser Plan wird bald wieder fallen gelassen. Dagegen ist es ein anderer Gegenstand, dem er oft und gern seine dichterische Kraft zuwendet, der antike Orient. Er gab uns das wundervolle Kulturbild Salammbô, er gab uns spät noch in den „drei Novellen“ die Studie Herodias. — Diese Vorliebe für den Orient ist der ganzen damaligen Generation eigen, sie ist ein Erbteil der Romantik, die sie ihr mit auf die Welt gab. Wir finden sie zum Beispiel auch sehr

ausgesprochen bei Théophile Gautier. Flaubert träumte schon als Schüler vom Orient, er sah im Geiste des Ostens ungeheure Sandwüsten und seine Paläste und hörte die Schellen der Kamele.[1]) Und was ist es nun, was ihn während seiner Reise mit Maxime Ducamp so sehr entzückte? Es ist nicht allein die satte Pracht der Landschaft, die wunderbaren Licht und Farbeneffekte, obgleich auch sie den Koloristen in ihm aufs höchste anziehen mussten; beruht doch die Schönheit von Salammbô gerade auf dem Descriptiven, dem wesentlich Malerischen. Was ihn so tief am Orient ergreift, das ist, wie fast überall, wo er einen besonderen Eindruck erhält, eine Art eigentümlich trauriger Stimmung. „Ce que j'aime au contraire dans l'Orient c'est cette grandeur qui s'ignore et cette harmonie des choses disparates."[2]) Und damit meint er die prachtvoll tiefen Augen der Frauen, die für ihn zugleich ruhig und leer wie die Wüste sind, die grossartigen Köpfe der Männer, die nicht den geringsten Gedanken beherbergen, und die von Ungeziefer wimmelnden Goldstickereien. Mit einem Worte, es sind die ungeheuer starken Gegensätze, die oft zu groteskester Wirkung auf einander prallenden disparaten Elemente, die seinem künstlerischen Temperamente so sehr entgegen kommen. Beachten wir, dass diese Elemente nicht nur in der äusseren Erscheinung orientalischen Lebens, sondern vor allem auch in der Geisteskultur, wie sie in der Versuchung geschildert wird, zum Ausdruck kommen. — Ein zweites wichtiges Moment ist nun aber, dass

---

[1]) Vergl. Les mémoires d'un fou, Kap. II.
[2]) Corr. II p. 183.

Flaubert nicht den Orient seiner Zeit schilderte, sondern dass er ihn bei diesem Vorgang im vierten Jahrhundert nach Christus zu fassen suchen musste. Er, der glänzende Schilderer der modernen Seele und der grosse Satiriker des spiessbürgerlichen Lebens, fühlte sich doch von diesen Gegenständen im Grunde auf das stärkste abgestossen und brachte sie nur unter grösster Selbstüberwindung zur Durchführung. Denn alles, was modern war, irritierte ihn. Man lese seine Correspondenz, und man wird nicht ein anerkennendes Wort für seine Zeit darin finden. Er sehnt das mittelalterliche Feudalwesen zurück, er vergöttert das antike Leben. Das Vergangene ist ihm um so viel schöner, als es zeitlich und örtlich entfernt ist. Da scheint ihm das Glück zu wohnen, in jenen Oertlichkeiten, die längst zerstoben sind, und es ist ein merkwürdiger Empfindungsschauer, der ihm beim Betreten längst verlassener Schlösser überfällt. „C'est une curiosité irritante et séductrice, une envie rêveuse de savoir comme on en a pour le passé inconnu d'une maîtresse."[1]) Und so sind es denn geradezu Versuchungen, die ihm eine vergangene Epoche durch die Neugier, sie zu erfassen, auferlegt. — Wir sehen, dass diese Vorliebe für alte Zeiten, diese Bewertung derselben zu Ungunsten des modernen Lebens nicht auf einem logischen Urteile basiert. Es ist das romantische Temperament Flauberts, das sich darin ausspricht. An der unmittelbaren, ihn umgebenden Realität stösst er sich wund. Daher so merkwürdige Ausdrücke wie: „Les objets immédiats me semblent hideux." Er kann eben

[1]) Vergl. Par les Champs et par les Grèves p. 75.

mit den Objekten nur fertig werden, wenn sie in das Medium seiner lyrischen Empfindung getaucht sind. Aber ab und zu wird sein Geist dieses schwierigen Prozesses müde, die Eindrücke des modernen Lebens zu einem Traum zu gestalten. Da wendet er sich jenen Epochen zu, in denen er weniger gebunden schafft, und wenn auch der strenge Historiker in Flaubert niemals der Phantasie ein unkontrolliertes Spiel gestattete, so hat doch der Umstand der zeitlichen und örtlichen Entfernung des Gegenstandes und die dadurch stattfindende Loslösung des Stoffes von seiner Person unendlich viel befreiendes für sein Dichtergemüt und lässt ihn leichter und rascher zu jener Stellungnahme gegenüber seinem Gegenstande kommen, die wir künstlerische Objektivität nennen. —

Glauben wir so genügend die Gründe für Flauberts Interesse an dem stofflichen Gehalte des Werkes dargelegt zu haben, so wollen wir jetzt diejenigen anführen, die ihn nach unserer Ansicht zu der einrahmenden Heiligen-Persönlichkeit hinziehen. — Flaubert, der eingefleischte Skeptiker und Atheist, schildert uns nach einander den heiligen Antonius, den heiligen Julianus und den heiligen Johannes. „Je ne sors pas des saints," schreibt er an einen Bekannten, während er sich mit der letzten Fassung der Versuchung beschäftigt. Dieses Interesse am Mönchs- und Heiligen-Problem ist nun selbstverständlich kein religiöses, sondern ein psychologisches. Flaubert stellt in dieser Hinsicht die Mönche auf eine Stufe mit den Cocotten. „Je n'ai jamais pu voir passer aux feux du gaz une de ces femmes decolletées sous la pluie sans un battement de coeur de même que les robes de moine."

Aber auch ein solches, rein psychologisch erscheinendes Interesse kann nicht aus nichts entspringen, irgendwo muss das Problem in der eigenen Seele anklingen. Nun ist es einmal die Richtung des Mönchs-Gedankens auf das überirdische, gegen das „infini et au-delà“, diese ganze mystische Stimmungsatmosphäre, in der das Heiligenleben sich abspielt, die einen eigentümlichen Reiz für Flaubert einschliesst, indem sie seinen eigenen mystischen Bedürfnissen entgegen kommt. Beachten wir, wie sehr diesem Bedürfnis zum Beispiel auch in den ersten beiden seiner Novellen Rechnung getragen ist. Ja auch Emma Bovary hat derartige Anwandlungen nach ihrer Krankheit. Lehrreich sind aber vor allem in dieser Hinsicht die drei Pläne, die Flaubert von Constantinopel aus Louis Bouilhet mitteilt.[1]) In allen dreien findet sich eine Vereinigung irdischer und himmlischer Liebe in derselben Person. — Sind es so einmal die mystischen Empfindungen, die einen Wiederhall in Flauberts Seele finden, so umschliesst der Heiligen-Charakter eine andere Eigenschaft, die wir genau so bei unserem Dichter vertreten sehen. Die permanente und ausschliessliche Richtung des mönchischen Gedankens auf das asketische Ideal findet eine Parallele in der Energie, mit der Flaubert sich der Kunst hingab. Die Art, wie er sich jeden Tag von neuem an die Arbeit spannte, wie er diese Arbeit unter den grössten Schwierigkeiten, die er sich zum Teil selbst schuf, vollendete, macht ihn dem Heiligen ähnlich, der jeden Tag von neuem seine Gebete und seine Askese aufnimmt. Und auch das

[1]) Corr. II p. 10.

Selbstquälerische fehlt hier nicht, der Gedanke, sich nie genug thun zu können. „J'aime mon travail d'un amour frénétique et perverti comme un ascète.“[1]) Der Fanatismus einer grossen brennenden Seele, wie er in den ersten christlichen Jahrhunderten dem religiösen Gedanken gewidmet wurde, wir finden ihn wieder in diesem Dichterleben mit einer Vertauschung des Objekts. Es ist nicht mehr die Religion, es ist die Kunst, der alles andere zum Opfer gebracht wird. — Und merkwürdig, dieser Fanatismus der Kunst führt viele derselben Konsequenzen herbei, die der Fanatismus der Religion für ihre Anhänger mit sich brachte. Wie der Heilige das Weltleben flieht und alle Bande zwischen sich und den Menschen auflöst, um ungestört in der Einsamkeit allein dem Gottesgedanken leben zu können, so wird auch Flaubert durch die ausschliessliche Hingabe an die Kunst mehr und mehr zum Verzicht auf das Leben gezwungen und in seinem einsamen Croisset festgehalten. Und als ihn scherzweise einer seiner Correspondenten einen Anachoreten nennt, da antwortet er: „Me traiter d'anachorète est peut-être une comparaison plus juste que vous ne croyez.“

Nun ist aber der Heilige, der Asket, den Flaubert uns zeichnet, zugleich ein Träumer, ein Visionär. Die praktische Beschäftigung, die in sein Leben fällt, nämlich Körbe und Matten zu flechten, ist so gering, dass sie kaum zählt. Und da er den Verkehr mit den Menschen abgebrochen hat, so kann sein Dasein nur im Umgang mit sich selbst bestehen, das heisst, es findet seinen Ausdruck in

[1]) Corr. II p. 90.

der Phantasie. Es ist ihm alle Gelegenheit genommen, mit seiner Energie ins praktische Leben einzugreifen und seinen Willen an konkreten Gegenständen zu bethätigen. Es sind die rein cerebralen Lebenskräfte des Menschen, die ihr Spiel treiben, es ist ein reines Innenleben, ein Dasein nur in Gedanken und Erinnerungen, das der Heilige führt. Traum auf Traum zieht durch seine Seele, Erlebtes wird wieder lebendig, und beides, früher Geschautes und dazu Geträumtes, verbindet sich und steigert sich zur Vision. Denn dieser Excess des cerebralen Lebens hat sein Nervensystem untergraben, und jetzt sind es nicht mehr freiwillig herbeigerufene Träume, die Gestalten seiner Phantasie stehen nicht mehr unter Herrschaft seines Willens, sondern sie kommen ihm als Realitäten: der Heilige leidet an Hallucinationen. — Und nun stellen wir Flauberts Persönlichkeit daneben. Auch sein Leben war ein Gedanken-Leben, ein Dasein in der Phantasie. Ein unwiderstehlicher Hang zur Träumerei und eine starke Antipathie gegen alles, was Handlung, Eingreifen ins Leben, Thätigkeit heisst, zeichnen ihn aus. Schon der Knabe zeigt diese Züge. Mme. Tennant, eine Jugendfreundin Flauberts, schildert uns den Jüngling: „Ce qui manquait à sa nature, c'était l'intérêt aux choses extérieures, aux choses utiles."[1]) Und Flauberts eigene Briefe sind gesät mit Stellen, in denen er seinem Widerwillen gegen das praktische Leben Ausdruck giebt und seinen Hang zur Träumerei kennzeichnet. „L'action me devient de plus en plus antipathique"[2])

---

[1]) Einleitung zur Corr. p. XV.
[2]) Corr. I p. 335.

und: „La vie pratique m'est odieuse, la nécessité de venir seulement s'asseoir à heures fixes dans une salle à manger me remplit l'âme d'un sentiment de misère“[1]) und: „L'action m'a tousjours dégoûté au suprême degré“[2]) und andrerseits: „Le moindre fait me plonge dans des rêveries sans fin. Je m'en vais de pensées en pensées comme une herbe déséchée sur un fleuve et qui descend le courant de flot en flot.“[3]) Ihm selbst scheint diese Temperamentsanlage ein Vorzug, sie stimmt zu seiner Weltanschauung. Denn: „la pensée est comme l'âme, éternelle, et l'action comme le corps, mortelle.“ So giebt sich denn Flaubert mehr und mehr einem reinen Gedanken-Dasein hin, wie er schon in den Mémoires d'un fou schrieb: „ma vie, ce ne sont pas de faits, ma vie, c'est ma pensée.“ Est ist merkwürdig, dass durch dieses Uebermass der Phantasie-Bethätigung die Wirkungen des realen Lebens auf sein Gemütsleben abgeschwächt werden. Was draussen liegt, ausserhalb des Zirkels seiner Träume und nun plötzlich in den Kreis Eingang sucht, ist nicht im stande, ihn zu erschüttern, so sehr schliesst sich seine Seele gegen alles, was sie sich nicht assimiliert hat, ab. Anlässlich des Todes seiner inniggeliebten Schwester schreibt er: „Autant je me sens expansif, fluide, abondant et débordant dans les douleurs fictives, autant les vraies restent dans mon coeur âcres et dures.“[4]) und ein anderes Mal: „Une lecture m'émeut plus qu'un malheur réel.“[5])

[1]) Corr. I p. 161.
[2]) Corr. II p. 177.
[3]) Corr. II p. 30.
[4]) Corr. I p. 94.
[5]) Corr. I p. 112.

So hängt sich sein Empfindungsleben mehr und mehr an die Gebilde der Phantasie und verschliesst sich gegen die Quellen des Lebens. — Und ist Flaubert in dieser Temperaments-Anlage seinem Heiligen ähnlich, so hat er auch jene andern Exzesse dieses Lebens, die Hallucinationen gekannt. Wie sehr sein Nervensystem unter dem Einfluss der rein cerebralen Vorstellung stand, erzählt er in einem Briefe an Taine. Während er damit beschäftigt war, den Tod Mme. Bovarys durch Vergiftung zu beschreiben, spürte er den Arsenik-Geschmack deutlich auf seiner Zunge, sodass er zwei Mal Uebelkeitsanfälle bekam und sein Essen von sich gab. Und in den Memoiren eines Wahnsinnigen erzählt er uns von wirklichen Visionen, die ihn heimsuchten. Er schildert uns dort eine solche Schreckensnacht ähnlich wie wir sie in der Versuchung finden. Später scheint Flaubert diese Zustände überwunden zu haben; wie er selbst angiebt, mit Hülfe der Willenskraft und durch wissenschaftliches Studium der Hallucinationen. Aber wir begreifen, dass ein Gegenstand, in dem er auf diese Weise Selbsterlebtes zur Verwendung bringen konnte, einen besonderen Reiz für ihn haben musste, und diese Gelegenheit bot sich nun bei der Behandlung des heiligen Antonius. —

Leuchtet es so ein, wie der Stoff der Versuchung nach vielen Richtungen hin eine grosse Anziehungskraft für den Dichter haben musste, so möchten wir nun versuchen, zu zeigen, wie sich an den verschiedenen Verkörperungen Flauberts künstlerische Entwickelung darstellt. Die Entwickelung vollzieht sich unter drei Gesichtspunkten. Sie ist nämlich erstens ein Fortschreiten vom Subjektiven

zum Objektiven; wir verfolgen hier die Veränderung des Standpunktes des Autors seinem Gegenstand gegenüber. Sie ist zweitens ein Fallenlassen und Aufgeben der romantischen Elemente zu gunsten naturalistischer, und wir haben hierin die willensmässige Beschränkung der Phantasie des Dichters auf die reale Welt zu erblicken. Und endlich können wir an den verschiedenen Fassungen die Ausbildung seines Stiles konstatieren, nämlich den Fortschritt von der vagen zur konkreten Darstellung, von der Phrase zum Bilde. Lassen sich diese Entwickelungen an der Versuchung nicht immer mit der ganzen nötigen Schärfe nachweisen, wahrnehmbar sind sie auch hier trotzdem. Gelegentliche Ausblicke auf andere Werke des Autors werden uns, wo die Versuchung versagt und wegen der besonderen Art des Gegenstandes versagen muss, leicht und sicher über diese Lücken hinweghelfen und uns die Richtigkeit der aufgestellten Thesen zu voller Evidenz erweisen.

Wenn wir die Jugendwerke Flauberts, so weit wir sie kennen oder so weit wir uns davon eine Vorstellung machen können, gegen die Schöpfungen des späteren Lebens halten, so wird vor allem ein Zug deutlich, der die ersteren von den letzteren unterscheidet. In allen bis etwa zum dreissigsten Jahre geschriebenen Werken hängt der dargestellte Gegenstand aufs engste mit der Persönlichkeit des Dichters zusammen. Es ist sein Ich, das uns unmittelbar aus der Erzählung entgegenblickt, oder es sind Probleme, die ihn im Innersten bewegen, oder er überträgt seine eigenen Leiden und Freuden auf die Personen, die er uns schildert. Flaubert giebt also in diesen Werken sich selbst, sein

eigenes Erlebnis und sein Empfinden ist stets der Kernpunkt der Sache. Aber mit dem ersten veröffentlichten Romane tritt hierin eine Wendung ein. Zwar kann man auch in Emma Bovary und Frédéric Moreau Züge von Flauberts Charakter nachweisen. Aber doch ist hier schon die Verwendung der eigenen Persönlichkeit eine ganz andere, lange nicht so direkte. Der Stoff ist mehr von aussen übernommen, die Gestalt im Leben gesehen, und der Autor versucht nur noch, sie mit seinem Gefühlsleben zu durchdringen. Allmählich aber bringt er es dahin, dass sein Stoff ganz ausserhalb seiner Person liegt, er schaut ihn nur noch, aber er lebt ihn nicht, er sieht ihn mit seinem Empfinden, aber nicht durch und in seinem Empfinden. Und das ist eine absichtliche, bewusste und wohl nicht ohne Ueberwindung vollzogene Entwickelung. Mehr und mehr nämlich war Flaubert zu der Ansicht gekommen, dass es in der Kunst nichts schwächeres gäbe, als das eigene Ich in Scene zu setzen. Und diese Anschauung kommt ihm unter dem Eindrücke wirklich grosser Kunst. Was ist es, was ihm Shakespeares, Homers, Michel Angelos Kunst so übermächtig erscheinen lässt? Ist es nicht das, dass ihre Kunst eine Welt für sich ist? Losgelöst von der Person dessen, der sie geschaffen, wirken diese Kunstwerke allein durch die ihnen innewohnende Kraft. Jener Charakter des vollständigen Insichgeschlossenseins, der selbständigen Existenz ohne Rücksicht auf den Künstler, das ist das Kennzeichen wahrhaft grosser Kunst. Weiss man denn, ob Shakespeare freudig oder traurig gestimmt war, während er dieses Werk schuf, fragt sich Flaubert. Das Dasein einer hinter dem Kunstwerk stehen-

den Persönlichkeit scheint ihm hier ausgelöscht zu sein. — Und neben dieser grossen Unpersönlichkeit zeigt die grosse Kunst noch einen zweiten Charakter. Sie ist ruhig und still wie die Natur, eine gewisse Selbstverständlichkeit liegt in ihr. „Les chefs-d'oeuvre sont bêtes, ils ont la mine tranquille comme les productions de la nature, comme les grands animaux et les montagnes,"[1]) schreibt er, um diesen Charakter zu kennzeichnen. Hier ist kein Kampf zwischen Idee und Darstellung, keine Dissonanz zwischen Form und Gehalt. Eine harmonische Naivetät entströmt ihnen, alles ist ruhige, in sich selbst genügende Stimmung, und nirgend sieht man die Reflexion. Und das letzte ist hier das wichtigste; denn die Reflexion, das Gewollte, die Absicht des Künstlers im Kunstwerk schien Flaubert durchaus verwerflich. — Und so resultieren denn aus diesen Eindrücken grosser Kunst zwei Forderungen für sein Schaffen, die immer stärker betont und energischer durchgeführt werden. Beide fallen für ihn in die Bezeichnung der Unpersönlichkeit zusammen. Es ist einmal die These, das eigene Ich nicht als Gegenstand zu verwerten und zweitens das Verbot für den Künstler, über den dargestellten Gegenstand seine Meinung im Werke selbst auszudrücken. Beide Forderungen verwickeln ihn in endlose literarische Diskussionen mit George Sand, die ganz entgegengesetzter Anschauung ist. Und ihr beständiger Widerspruch, auf den Flaubert immer eingehend antwortet, hat glücklicher Weise viel dazu beigetragen, die etwas dunkle Ausdrucksweise, deren sich der Dichter in

---

[1]) Corr. II p. 122.

ästhetischen Dingen oft bedient, einem leichteren Verständnis entgegenzuführen.

Nun wissen wir schon, dass die erste Fassung der Versuchung in die Jugendperiode, also noch vor Ausbildung dieser Unpersönlichkeitsforderung fällt. Wir haben auch schon bei Erläuterung des Interesses, das der Dichter an seinem Stoff nahm, darauf hingewiesen, dass es ein unmittelbar persönliches Interesse war. Und wir werden bei einer genaueren Analyse des Heiligen sehen, dass er nicht nur Flaubert in den allgemeinen Umrissen ähnelt, sondern auch bis in die kleinsten Züge sein Abbild ist. Er hatte diese erste Fassung hingeworfen im Feuer der Begeisterung, ganz anders wie er später zu arbeiten pflegte. Er schrieb einfach nieder, was er empfand, ohne Rücksicht auf ein vorher stabiliertes Kunstideal. Während er sich an Madame Bovary abquält, schreibt er an Mme. Collet: „Saint Antoine ne m'a pas demandé le quart de la tension de l'esprit que la Bovary me cause; c'était un déversoir que je n'ai eu que plaisir à écrire, et les dix-huit mois que j'ai passés à en écrire les 500 pages, ont été les plus profondément voluptueux de ma vie."[1]) Und nun bemerkt er, dass er es selbst ist, der an des Heiligen Stelle sitzt, dass die Gefühle und Empfindungen, die er ihm zuschiebt, seine eigenen sind, und was schlimmer ist, als dies alles, dass er diese Empfindungen in ganz subjektiver, nur für ihn gültiger Form ausgedrückt hat, die dem Leser nichts sagt.[2]) Und das liegt nun eben seiner Ansicht nach daran, dass er

[1]) Corr. II p. 199.
[2]) Corr. II p. 82.

selbst in dem Heiligen steckt. Denn nur die Gegenstände kann man gut wiedergeben, denen man mit Indifferenz gegenübersteht. „Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer telle qu'elle est,“ nämlich in ihrer allgemeinen Gültigkeit, und dazu muss man sie mit Gleichgültigkeit, wie ein fremdes Modell vor sich sehen. Was war zu machen, fragte sich Flaubert. Wenn er sein Prinzip genau durchführen wollte, so hätte er den ganzen Stoff aufgeben müssen, denn den Heiligen daraus fortzunehmen war unmöglich, er konnte nicht einmal seinen Charakter in seinen Grundzügen ändern, und diese Grundzüge lagen doch zugleich in seiner eigenen Persönlichkeit. So ist denn der Heilige im Kern stets Flaubert selbst geblieben, nur zeigt die letzte Fassung eine solche Kälte der Behandlung durch den Autor, dass man wohl sagen kann, er habe hier sein eigenes Ich wie ein fremdes Objekt vor sich gesehen. —

Verfolgen wir jetzt die Persönlichkeit des Heiligen von ihrer Entstehung an durch alle Wandlungen, die sie durchgemacht hat. Wie die ganze Versuchung in dem Mysterium Smarh ihren Ursprung hat, so liegen auch hier die Keimzellen zum Charakter des Antonius. Und zwar sind es zwei Gestalten, die sich zu seiner Schöpfung miteinander verbinden, so dass der neu entstehende Heilige eigentlich zwischen ihnen liegt. Der Eremit und Smarh gehen diese Verschmelzung ein, und zwar so, dass das Uebermenschentum Smarhs dabei sehr zusammenschrumpft, während andrerseits der Frieden der Seele, den der Eremit zeigt, von Antonius zwar einmal gekannt ist, aber bei Beginn der Versuchung lange hinter ihm liegt. Nein,

dieser Heilige der ersten Redaktion ist kein Uebermensch mehr. Der Wissensdrang Smarhs ist hier zu einer Art ängstlicher Neugierde herabgesunken, und auch jener Wunsch am Ende seines Schreies, der in R. 48/49 die Ueberleitung zur Reise durch die Lüfte bildet, der Wunsch, zu wissen was die Materie sinnt und denkt, tönt schwach hinter den mystisch-pantheistischen Empfindungen hinterdrein. Zum Uebermenschen fehlt vor allem der Schwung, der hohe, energische Wille. Der Heilige macht im ganzen genommen einen geradezu hülflosen Eindruck. Das kommt daher, dass alle diese Visionen auf ihn eindringen, er kann sich ihrer nicht erwehren. Oft schluchzt er auf, dass alles dies in seinen Kopf kommt wider seinen Willen, er will nicht daran denken, und doch stehen die Gestalten gleich wieder vor ihm. Wir sind auf diesen krankhaften Zug vorbereitet, denn Antonius sagt uns gleich zu Anfang, dass er nicht mehr Herr seiner Gedanken ist. Hier haben wir Züge von Flaubert selbst, es ist die Psychologie des Neurasthenikers, die er zur Verwendung bringt. Weiter zeichnet der Autor sich selbst, wenn er den Heiligen sich über die schreckliche Einförmigkeit, die Monotonie des Daseins beklagen lässt. Er giebt ihm dieselbe Sucht zu analysieren, vor allem sich selbst zu analysieren, und er begabt ihn mit derselben Unfähigkeit zu empfinden, über die er sich selbst so oft in seinen Briefen beklagt. Fast wörtlich kehren die Klagen des Heiligen in der Korrespondenz Flauberts wieder. Beide jammern: „mon coeur est sec,“ ihre natürliche Empfindungsfähigkeit ist ihnen verloren gegangen. Antonius sagt, dass sein Herz bleicher sei als der Leichnam, den er einst am Ufer

erblickte, wohin ihn das Meer angespült hatte. Auch wirft er sich vor, Gott niemals wirklich geliebt zu haben. Nur gegen den Schluss hin finden wir einmal ein Aufquellen des Gefühls. Als während der letzten Versuchungen die Ströme der Gnade und Liebe auf ihn herabrieseln, da entquillt ihm das Gebet wie ein Sturzbach. „C'est Dieu, c'est Dieu!" ruft er jubelnd aus, „je voudrais d'un seul cri contenir une hymne plus longue que ma vie, je voudrais dissoudre mon âme dans les larmes de mes yeux afin que le soleil de ta grâce puisse la pomper vers toi, o tout puissant." Auch Flaubert kannte derartige plötzliche enthusiastische Gefühlsregungen zwischen langen Perioden grosser Niedergeschlagenheit seines Empfindungslebens. — Wenden wir uns nun zu dem Heiligen der letzten Redaktion, denn den der R. 56 können wir füglich übergehen, da er kaum Unterschiede von der ersten Gestaltung zeigt. Vor allem fällt an ihm auf, dass er einen so viel weniger religiösen Eindruck macht. Er ist weniger glaubenseifrig, er kennt keine so langen und inbrünstigen Gebete mehr. Man kann auch sagen, dass er einen noch weniger energischen Eindruck macht. Er ist sozusagen weniger Persönlichkeit geworden, seine Individualität ist zurückgedrängt vor dem, was er sieht, vor der Kultur, die in Visionen an ihm vorüberzieht. Nur im Anfang erfahren wir hier mehr über sein früheres Leben. Die Gnadenströme, wie sie ihn am Schluss von R. 48/49 erquickten, kennt er nicht mehr. „Elle est tarie maintenant" (la fontaine de miséricorde). Der Heilige hat sichtlich gealtert, er war früher lebhafter, er bewegte sich mehr. Jetzt bleibt er wie festgenagelt auf den wenigen Quadratfuss

Boden, die er zwischen den Felsen bewohnt. Die ganze Persönlichkeit ist innerlich wie äusserlich unbeweglicher gehalten. Im übrigen zeigt er dieselbe Sterilität der Empfindung, er jammert noch ebenso über die Monotonie des Lebens. Während er früher nicht einmal schreiben konnte, scheint er jetzt hochgebildet zu sein. Er macht einen kultivierten Eindruck gegen den früheren Antonius, der uns etwas rauh erschien. Müde klingt sein Wunsch am Schluss des Ganzen, sich mit seinem Ich in die Materie auflösen zu wollen. —

Sehen wir nicht hier, in der Persönlichkeit des letzten Heiligen, den alternden Flaubert? Wenn uns nicht alles täuscht, so hat der Dichter trotz seines Strebens nach Unpersönlichkeit auch noch dieses allerpersönlichste Moment in die verschiedenen Fassungen gebracht, sich in der Wandlung seines eigenen Charakters zu zeigen. Vielleicht ihm selber unbewusst, liegt die veränderte Stimmung des Alters über dieser letzten Fassung und zeigt sich vor allem im Verschwinden gewisser Charakterzüge des Heiligen.

Musste Flaubert also bei der Umarbeitung der Versuchung darauf verzichten, das erste seiner Prinzipien wieder zur Durchführung zu bringen, so konnten die andern ästhetischen Forderungen mehr Berücksichtigung finden. — Schüler der Romantik, wenn er sich in der Jugend vielfach [illegible] der Realität entlehnt, sondern [illegible] der Phantasie sind. Irgend eine [illegible] mit Hülfe eines allegorisch- [illegible] zum Ausdruck gebracht [illegible] Das Wider- und [illegible] Verwendung. In [illegible]

diesem selben Sinne ist nun auch die Versuchung in ihrer ersten Fassung gedacht. Man täuscht sich, wenn man glaubt, man habe es hier nur mit Visionen des Heiligen zu thun. Die Gestalten sollten auch leibhaftig für die Leser da sein. Denn diese erste Fassung ist ja, wie die Briefstelle besagt und genügend szenische Anmerkungen im Manuskripte beweisen, für die Bühne gedacht, obwohl eine Aufführung so gut wie unmöglich war. Auch nimmt das redende Schwein, das ja nicht nur für die Phantasie des Heiligen, sondern auch für den Leser spricht, jeden Zweifel über den nichtrealistischen Charakter des Ganzen. Nun vermeidet aber Flaubert sehr bald derartige Stoffe und sucht seinen Gegenstand stets in der Wirklichkeit. Nur ein einziges Mal hat er später dem Uebernatürlichen einen Platz eingeräumt, nämlich in der „Légende de St. Julien l'hospitalier." Im übrigen bildet sich sein Wirklichkeitssinn mit einer solchen Strenge aus, dass er jede Intervention des Reinphantastischen untersagte. Und dieser naturalistische Trieb findet auch seine Berücksichtigung in der letzten Fassung der Versuchung. Das redende Schwein fällt fort, und alles, was sonst an Uebernatürlichem vorhanden ist, wird reine Vision des Heiligen. Flaubert bediente sich hier desselben Verfahrens wie zum Schluss seiner Novelle „Un coeur simple". Hier kommt ebenfalls eine übernatürliche Anschauung, aber nur in der Fieberphantasie der alten Dienstmagd, zum Ausdruck. Mit dieser Drehung zur naturalistischen Auffassung des Ganzen glaubte Flaubert die dramatische Form nicht mehr vereinbar. Er wagte nicht, was Hauptmann im Hannele wagt, zwei verschiedene Welten, nämlich die reale

für den Zuschauer und die phantastische der handelnden Person, unmittelbar nebeneinander auf die Szene zu bringen. Der fühlbare Dualismus, der hieraus bei dem Hauptmannschen Stücke resultiert, wäre Flaubert unerträglich gewesen. Und so suchte er denn das Werk so viel wie möglich der epischen Form zu nähern. Auf einem den Manuskripten beiliegenden Zettel findet sich unter „Principes de composition“ für die letzte Fassung die Notiz: „enlever tout ce qui peut rappeler un théâtre, une scène, une rampe.“ Ganz war auch das wieder nicht möglich, die einfach mit dem Namen der Personen überschriebenen Dialoge erinnern immer noch von weitem an eine Szene. Auch in ihrer letzten Fassung hat die Versuchung etwas theaterhaftes, fast möchten wir sagen einen opernmässigen Charakter: man möchte diese Visionen mit Musikbegleitung auf der Bühne sehen.

Aber noch nach einer anderen Seite können wir Flauberts Entwickelung zum Naturalisten in der Versuchung verfolgen, zum Naturalisten in dem Sinne, als sich mehr und mehr ein historisch-wissenschaftlicher Wirklichkeitssinn bei ihm ausbildet. Gewiss hatte er schon zur ersten Fassung gründliche Quellenstudien gemacht, eine grosse Gelehrsamkeit und Kenntnis der Epoche zeigt sich schon damals. Aber die Phantasie schaltete freier mit diesem Stoffe, sie hatte sich Umbildungen und Verzerrungen erlaubt, die dem späteren Historiker in Flaubert nicht mehr passten. Und da dieser den Ehrgeiz hatte, in seinen Romanen Kulturbilder zu schaffen, die wissenschaftlich unangreifbar sein sollten, so setzt für die letzte Fassung noch einmal ein Studium aller nur auf den Stoff bezüglichen

Schriften ein. Uebrigens hatte er während seines ganzen Lebens in einer weit ausgedehnten Lektüre alle nur irgendwie für die Versuchung in Betracht kommenden Notizen zusammengetragen. Er arbeitete mit geradezu philologischer Genauigkeit und Sorgsamkeit. Ehe er an die Ausarbeitung seiner Vorwürfe ging, suchte er sich die detaillierteste Kenntnis alles dessen, was er schildern wollte, zu verschaffen und gestattete seiner Phantasie so wenig Spielraum wie möglich. Es war seine Absicht, dass alles, was er schrieb, sich in den Grenzen der historischen Möglichkeit abspielen sollte. In unserm Falle war es also nichts geringeres, als die Gedankenwelt eines Menschen im vierten Jahrhundert nach Christus wiederzugeben. Da er in diese Gedankenwelt die ganze damalige Kultur hineinzupressen versuchte, so war es vor allem diese kulturelle Seite seines Romans, der sein Ehrgeiz galt, und weniger das Psychologische, das, wie wir gesehen haben, von seiner eigenen Person entlehnt wurde. Man sieht es dem Werke wohl kaum an, welch eine Unmenge von Forscherarbeit darin steckt. Erwähnen wir nur ein Beispiel. Ehe Flaubert das Bild von Alexandrien auf S. 32 ff. der E. D. zeichnete, suchte er sich auf das gründlichste über die Topographie dieser Stadt zu unterrichten. Kaum eine Linie dieses Bildes ist daran aus der Phantasie hingeworfen.

Schliesslich wollen wir noch die Entwickelung von Flauberts Stil an der Versuchung verfolgen. Wenn es richtig ist, dass der Stil in einem gewissen Verhältnis zum Temperament des Dichters steht, so können wir auch die Extreme der Temperamente und die dazugehörigen Darstellungsweisen kon-

struieren. Stellen wir auf die eine Seite die Empfindungsweise, die sich in ihrer höchsten Potenz in der Begeisterung, im Enthusiasmus, im dionysischen Taumel findet. Ihr leidenschaftlicher Gehalt sucht vorwiegend im dithyrambischen Schwunge seinen Ausdruck. So sehr wogt diese Seele von dem eigenen Gefühl, dass die Aussenwelt nicht mit allen ihren Zügen durch das leidenschaftgetrübte Auge zu dringen vermag. Nur die stärkeren Effekte, die grelleren Farben und der grosse Linienumriss bleiben haften, und demgemäss ist das Bild, das sie wiedergiebt. Es ist nicht ruhig, sondern es blitzt im Momente auf in den stark charakteristischen Zügen, die durch ihre Isoliertheit noch stärker hervortreten, und es verschwindet ebenso schnell wieder. Denn es nimmt keine dominierende Stellung ein, sondern ist nur Illustration zum Ideen- und Empfindungsgehalt, der, über die Dinge hinhuschend, immer wieder zu sich selbst zurückkehrt. — Anders das diesem diametral entgegengesetzte Temperament. In einer ruhigeren, oft gegen das Elegische tendenzierenden lyrischen Empfindungsweise ruht sein Blick beschaulich auf den Dingen dieser Welt. Eine ständige, harmonische Wechselbeziehung besteht zwischen ihm und der Welt, es lebt mit und in den Dingen, die es liebevoll ruhigen Auges umfasst und bis in die kleinsten Züge wiedergiebt. So ist ihm ein mehr „gegenständliches“ Denken eigen, es giebt sein Empfinden nicht für sich selbst, sondern stellt seine Stimmung dar, indem es sie auf einem Konkreten ruhen lässt. — Beide Empfindungs- und Darstellungsweisen scheinen nun, merkwürdig genug, von vorneherein in Flaubert zu liegen und sind

nebeneinander in der ersten Fassung der Versuchung unterscheidbar; jedoch so, dass die von uns zuerst gezeichnete die bei weitem überwiegende ist. Hören wir ihn selbst darüber: „Il y a en moi littérairement parlant deux bonshommes distincts, un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets d'idées; un autre qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit."[1]) Diese beiden „bonshommes" liegen also noch unverschmolzen nebeneinander in der ersten Fassung. Um den ersten der beiden zu illustrieren, haben wir uns mit der Wiedergabe zweier Partieen, nämlich der Rede der Dichter und Kunstreiter und der Klage der Musen begnügt. Fügen wir jedoch hinzu, dass fast alle andern Teile des Werkes, die später unbenutzt liegen blieben, denselben Charakter tragen. Wir haben Stellen, wo sich die Rhetorik vom hundersten ins tausendste verliert, wie ein unendlicher, einförmig brausender Strom ergiesst sie sich. Die Phantasie des Dichters schweift ruhelos über alle Beziehungen des Leben hin, sie steigt in die Abgründe und fliegt zu den Wolken, aber nirgends bleibt sie haften, es ist nur die tönende Phrase, die sich in oft recht schwülstiger Rhetorik vor uns abwickelt. Alle diese Partieen können nicht besser charakterisiert werden, als es Flaubert durch die Worte: „gueulades, grands vols d'aigle, sonorités de la phrase, sommets d'idées" selbst gethan hat.

---

[1]) Corr. II p. 69.

— Dagegen haben wir nun andere Stücke, und es sind meist diejenigen, die später bei der Neubearbeitung stehen blieben, die eine durchaus kraftvolle, plastische Darstellung, so weit das bei Visionen möglich ist, zeigen. Nennen wir nur den einen Fall, die Erscheinung der Königin von Saba, die ein Kabinetstück der Beschreibungskunst ist. Aber wir wollten von Flauberts Stilentwickelung sprechen. Wir haben also jene beiden Tendenzen, und zu gunsten welcher bildet der Dichter sein Talent aus? Zu gunsten der zweiten natürlich. Wir sehen, wie sich Flaubert bald bemüht, die erste Tendenz radikal zu unterdrücken. „J'ai rélégué toute emphase de mon style," schreibt er bald darauf seiner Freundin. Und werfen wir in „Madame Bovary" einen Blick, auf welche Seite wir wollen, überall finden wir die Darstellung der Realität mit einer Präzision und Schärfe, wie sie kaum vor ihm erreicht war. Alles in der Luft schwebende, alles Vage ist vermieden, überall haben wir die Wirklichkeit bis in die kleinsten Details vor uns. Der Blick haftet an den Gegenständen und sucht sich ruhig von Form, Farbe, Perspektive und den übrigen Qualitäten der Dinge Rechenschaft zu geben und sie in ihrem Wesen darzustellen. Und hier ist einer der Punkte, wo der Künstler auf grosse Verständnislosigkeit von Seiten der Leser gestossen ist. Zwar ist man über die Präzision und Schärfe der wiedergegebenen Sinneseindrücke erstaunt, aber man ruft aus, wo ist da die Kunst, was ist besonders an diesen endlosen Beschreibungen? Kann nicht jeder Mensch mit gesunden Sinnen ebenso scharf beobachten? Allerdings, scharf beobachten kann mancher, aber nur ein Künstler ist im stande, diese vielen Ein-

drücke in eine Synthese zu bringen, sie in ein künstlerisches Ganze zu setzen, das von einem Stimmungsakkord dominiert wird und diesen für den Leser austönt. Erst unter der Gewalt einer tief lyrischen Natur werden die Dinge zu dem, was sie in der Bovary sind, zu Gefühlsträgern der Seele. — Freilich kommt noch ein zweites hinzu. So radikal, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat, ist nämlich die erste Tendenz nicht unterdrückt worden. Was aus ihr bleibt, ist das Klangvolle, das Rhytmische, das Musikalische der Phrase. Flaubert strebt hier ebenso für das Ohr nach dem sinnlich wirkungsvollsten Eindruck, wie er es durch scharfe Wiedergabe des Bildes für das Auge thut.

Diese Darstellungsweise Flauberts, die sich immer mehr dem Konkreten zugewandt hatte, kommt nun natürlich auch in der letzten Fassung zu ihrem Recht. Wir haben gleich zu Anfang die wundervolle Landschaft, die von jener Sicherheit und Anschaulichkeit der Zeichnung ist, die der Künstler mit heissem Bemühen erstrebte. Sie ist neu, ebenso wie alle weitere Milieu-Schilderung. Die Partieen reiner Rhetorik werden ganz fallen gelassen, und nur die Visionen ausgewählt, die dem Leser ein Bild geben. Freilich, das „faire sentir matériellement les choses“ war hier nicht wohl angebracht. Denn Traumbilder müssen immer, sollen sie nicht ihren spezifischen Charakter einbüssen, etwas Vages behalten. Betrachten wir an dieser Stelle, nachdem wir die Entwickelung von Flauberts Talent unter mannigfachen Gesichtspunkten verfolgt haben, die Kunst in der Darstellung der letzten Fassung, vor allem ihrem Hauptbestandteil, den Visionen.

Flaubert schrieb einst an seine Geliebte, dass die erste Versuchung ein Perlen-Kollier sei, dem der Faden fehle. Mit den Perlen meinte er natürlich die Visionen. In der That folgten damals die Bilder ganz ungeordnet aufeinander, nur im zweiten Teile war eine gewisse Reihenfolge hergestellt durch die ausgesprochenere Handlung. Aber sonst klebten die Visionen aneinander, oft ohne jeden Uebergang. Flaubert half sich auf folgende Weise. Er schuf ein Milieu und setzte die Erscheinungen zu diesem in Beziehung. Ausserdem bereitete er den grössten Teil der Visionen durch die Erinnerungen des Heiligen und seine Bibellektüre zu Anfang des Werkes vor. Zwischen den einzelnen Erscheinungen tritt meistens eine Pause ein, Antonius wird dann auf kurze Zeit in die Wirklichkeit zurückversetzt. Die Visionen selbst sind nach der Stärke ihres Eindruckes auf den Heiligen geordnet. Die ersten treten im Fluge auf, die späteren entwickeln sich breiter. Eine psychologische Steigerung sollte überall, auch im Zuge der Götter, beobachtet werden, wie aus einer Notiz Flauberts hervorgeht. Vielleicht liegt bei der Anordnung noch eine andere Absicht vor, nämlich die, die Visionen den verschiedenen Phasen der Nacht entsprechend zu verteilen. Wir würden dann die Mitternacht mit Eintreten der beängstigendsten, etwa der Damius- und Apollonius-Szene, anzusetzen haben. Von da tritt eine allmähliche Befreiung ein, freilich mit gelegentlichen Rückschlägen. Bei den letzten Visionen fällt dann alle Qual, alles Drückende weg. Hier soll ohne Zweifel das Herannahen des Morgens in den Erscheinungen zum Ausdruck kommen, und das ist wundervoll gelungen.

Wie die Schatten der Nacht weichen und der Morgenthau die erhitzte Stirn des Heiligen kühlt, da müssen ihm diese quellenden, sich überstürzenden Erscheinungen kommen, die nichts quälendes mehr für ihn haben, und zuletzt wie eine Erquickung die Tiere des Meeres, die ihn mit in ihr feuchtes Element nehmen wollen. In dem allen haben wir das Wiedererwachen des animalischen Lebens, das der anbrechende Tag mit sich bringt, und das dem Heiligen seinen Freudenschrei entreisst. Und gleich darauf zerreissen die Wolken, die Sonne bricht hervor und in ihrer Scheibe erglänzt das Antlitz des Herrn. So vollzieht sich auch die seelische Erlösung für den gequälten Mann. Diese letzten Züge sind in ihrer einfachen Grösse von wunderbarer Wirkung. — Man hat sich über Eintönigkeit des Werkes beklagt. Es mag richtig sein, dass diese Fülle der aufeinander folgenden Erscheinungen, unter denen nur dunkel die Idee zum Ausdruck kommt, die Geduld etwas ermüdet. Und doch, wie mannigfaltig, wie verschiedenartig sind diese Visionen. Wie sind die einen glänzend und erquickend, die andern düster, geheimnisvoll und quälend. Wie gross ist Flauberts Kunst in der Darstellung des Visionären, des Traumhaften. Oft lässt er den Gegenstand vorüberhuschen, oft haben wir ganz die widernatürlichen Veränderungen der Gegenstände wie im Traume. So erblickt Antonius zum Beispiel eine Anzahl Schiffe auf hoher See, und während er hinsieht, vermehren sie sich, oder er sieht eine Schlange, deren Schwanz ins Ungeheure wächst und ihn umschlingt. Es scheint uns, als ob die Partieen, die aus der ersten Fassung herübergenommen sind, den

visionären Charakter besonders gut verwirklichen, während die neu hinzugeschriebenen oft zu detailliert und darum für die Phantasie des Lesers zu bestimmt und starr wirken. Zu letzteren müssen wir auch die Beschreibung des Olymps rechnen, obwohl diese Stelle ja an sich von hinreissender Schönheit ist.

Fragen wir hier zum Schluss der Betrachtung dieser eigenartigen Kunst, welchen ästhetischen Eindruck Flaubert mit dem Werke erzeugen wollte. Kaum dürfte die richtige Auffassung sein, dass er den Leser durch alle Schrecken eines intellektuellen Martyriums habe führen wollen, um ihn schliesslich einer versöhnlichen, harmonischen Stimmung entgegen zu bringen. Wir werden der Sache näher kommen, wenn wir uns der beiden Gemälde erinnern, die bei der Konception des Werkes befruchtend gewirkt haben. Wir erwähnten schon, dass es wohl lediglich die Stimmungseindrücke der beiden Bilder sind, die für das Werk von Wichtigkeit sind. Nun ist uns das Breughelsche Gemälde leider nicht bekannt, aber wir kennen den Charakter des Meisters aus andern seiner Werke. Es ist ohne Zweifel das Hässliche, Widerwärtige, die Karikatur des Lebens, die Flaubert daran anzog. „L'ignoble me plaît — c'est le sublime d'en bas,"[1]) schreibt er, und es scheint wirklich, dass von diesen Hässlichkeiten für ihn eine ebenso starke ästhetische Wirkung ausging wie von dem Schönen in der Kunst. Ein anderes Mal sagt er uns, dass diese „laideurs humaines" ihn deshalb so anziehen, weil sie ihm eine „densité

[1]) Corr. I p. 148.

morale“ zu enthalten scheinen. Und an diesen hässlichen Elementen ist die erste Versuchung ja noch reicher als die letzte Fassung. Wir glauben, dass R. 48/49 mehr unter dem Eindrucke des Breughelschen Gemäldes und vielleicht einiger mittelalterlichen Quellen steht, während die endgültige Fassung mehr von der traurig-düsteren Stimmung der Callotschen Radierung beeinflusst sein mag. In diesem Falle sagt uns der Dichter selbst genau, was ihn an dem Bilde Eindruck macht. Er schreibt an Mme. Collet, nachdem er den Stich empfangen: „J'aime beaucoup cette oeuvre. Il y avait longtemps que je la désirais. Le grotesque triste a pour moi un charme inouï; il correspond aux besoins intimes de ma nature bouffonnement amère. Il ne me fait pas rire, mais rêver longuement.“[1]) Wir sehen, mit welch einer Natur wir es hier zu thun haben. In Flauberts Seele löst sich der Schmerz über die Tragik des Lebens nicht auf, sondern er wird zur Ironie, aber nicht zur erlösenden, sondern zu einer bitterqualvollen, zu einer im furchtbarsten Ernste grinsenden. Und diesem Empfinden entsprechen jene traurig-grotesken Kunstschöpfungen, sie versetzen ihn in seine über alles geliebte Träumerei. Es ist das durchaus romantische Temperament Flauberts, das hier durchbricht, jenes Temperament, das an der Seite des Erhabenen stets etwas Gemeines haben will, nicht um des Gemeinen, sondern um des Kontrastes willen. Schon in Smarh sahen wir in der Figur Yuks dieses Element verkörpert. Und auch in der Versuchung haben wir in tausend klei-

[1]) Corr. 1 p. 132.

nen Zügen dieses Groteske vertreten. So will zum Beispiel auch vor allem die Erscheinung der Königin von Saba in diesem Lichte gesehen werden. Die Zeichen der Dekadenz, mit denen die Götter auftreten, sind ihnen nicht nur zur Durchführung der Idee gegeben, sondern sollen auch den Eindruck des Grotesken hervorrufen. Das gilt nun auch von der Figur des Heiligen selbst. Die ganze Not und Qual, die dieser Seele mit Aufbietung der sämtlichen Kultur-Ideen einer Epoche verursacht wird, ruht im Grunde auf dem Nichts, auf einem Vorurteil in des Autors Sinn. Denn die Anschauung, aus der das Werk geschrieben, ist der absolute Zweifel, und wenn man diesen zu Grunde legt und dagegen das Martyrium hält, das der Heilige seines Glaubens wegen zu erdulden hat, so haben wir hier die Idee des Tragisch-Grotesken, wie sie mit grösserer Kraft wohl kaum verkörpert gedacht werden kann. Alles dies stellt sich aus dem Werke natürlich erst bei genauerem Hinsehen heraus. Es ist eben keine von den durchschlagenden Schöpfungen, die ihren Gehalt auf den ersten Blick enthüllen. Aber etwas Fascinierendes hat die Versuchung doch schon bei einer ersten Lektüre, die Ahnung von einer ganz besonderen und tieforiginalen Künstlerpersönlichkeit geht uns sofort auf. Das Werk hat wenig Anklang im Publikum gefunden, desto enthusiastischer ist es in den Künstlerkreisen Frankreichs aufgenommen worden. Die grosse Masse liebt nicht diese eiskalten Höhen, diese Ironie des Ichs, diese absolute Indifferenz, mit der eine grosse Persönlichkeit ihr eigenes intellektuelles Märtyrertum dargestellt hat.

Hiermit kommen wir zum letzten und schwie-

rigsten Punkte unserer Arbeit, zur Darstellung von Flauberts Weltanschauung, wie sie sich uns aus der Versuchung ergiebt. Schwierig ist dieser Punkt deshalb, weil wir es mit einem ausserordentlich komplizierten, ja widerspruchsvollen Charakter zu thun haben.

Wir haben schon ausführlich von Flauberts Hang zur Träumerei und seiner Vorliebe zu analysieren und andrerseits von seinem Widerwillen gegen praktische Bethätigung gehandelt. Nun ist es sicher, dass der im Leben stehende Mensch, der seine Energie und seinen Lebenstrieb am Schaffen in der Wirklichkeit stählen kann, eher eine Hinneigung zum Optimismus zeigen wird, während dagegen die Träumernatur, der mehr innerlich lebende Mensch, der stets den Dingen auf den Grund zu gehen sucht, für den Pessimismus und Skeptizismus prädestiniert erscheint. Für Flaubert stellt sich die Sache jedenfalls so, dass dieser Hang ihm bald alles innere Glück raubt. „Prends garde à la rêverie, c'est un vilain monstre qui attire et qui m'a déjà mangé bien des choses,“[1]) schreibt er an Maxime Ducamp. Flaubert geniesst die Welt zu sehr in der Phantasie, immer hat er die Erfüllung seiner Wünsche schon vorher im Traume durchkostet, und wenn sie ihm dann in Wirklichkeit zu teil wird, ist er enttäuscht. So hat er bald den Gedanken an persönliches Glück aufgegeben, dieses Wort scheint ihm vom Teufel eigens dazu erfunden, die arme Seele in Verzweiflung zu stürzen. Eine düstere, melancholisehe Stimmung bemächtigt sich seiner mehr und mehr, es sind Gedanken von

---

1) Corr. I p. 100.

Tod und Vernichtung, die ihm beständig kommen, und die er in Werken, wie Chant de la mort, verkörpert. Weltschmerzlich ist ja auch Smarh gedacht, denn er findet überall Enttäuschung bei dem Gang durchs Leben. Ist so die Hoffnung auf Glück geschwunden, so raubt ihm sein analysierender Blick bald den Glauben an alles Gute in der Welt, an alle Tugend der Menschen. Eitelkeit und Egoismus scheinen ihm die Basis von allem zu sein, was geschieht. Ueberall entdeckt er das Laster unter dem Scheine der Tugend. Dieser Skeptizismus spricht sich aufs breiteste in der ersten Fassung aus. Geradezu wie in einer Encyklopädie werden alle nur denkbaren Beziehungen des Lebens von den sieben Todsünden behandelt und für sich in Anspruch genommen. Aber auch durch die letzte Fassung sehen wir trotz des Fortfalles der Sünden diese Motive noch durchblicken. Eitelkeit zeigen fast alle auftretenden Personen, vor allem auch die Götter. Der Pessimismus liegt deutlich im Dialog der Sphinx und der Chimäre. — Nun war Flaubert noch einen Schritt weiter im Skeptizismus gegangen: er hatte allen religiösen Glauben verloren. Dass er solchen einmal besessen, sagt er uns in den Memoiren eines Wahnsinnigen, wo er uns seine Kämpfe schildert. Wir verstehen jetzt, warum die erste Fassung dem religiösen Gedanken ein so viel grösseres Interesse schenkt. War Flaubert damals auch schon absoluter Skeptiker, so lag doch die Zeit des Glaubenskampfes noch nicht so weit hinter ihm, als während der letzten Abfassung, wo der absolute Zweifel ihm in Fleisch und Blut übergegangen war. „Le doute absolu maintenant me paraît être si

nettement démontré que vouloir le formuler serait presque une niaiserie,“ schreibt er einmal. Es ist merkwürdig, wie Flaubert jede dogmatische Behauptung irritiert. Was man auch über eine Sache sage, Gutes oder Schlechtes, er ist in gleicher Weise davon geärgert. Alle Dummheit des Menschengeschlechtes scheint ihm in der Verirrung, Schlüsse ziehen zu wollen, zu bestehen. Wir können nichts wissen, weil wir keine feste Basis haben, das ist Flauberts Glaubensbekenntnis, und dies Glaubensbekenntnis sollte die Versuchung aussprechen. Und es wird mit ebenso viel Fanatismus verteidigt, wie nur ein Dogmatiker zur Verteidigung seines Dogmas aufwenden kann. Und eigentlich ist es nun wieder nicht so sehr der Logiker in ihm, der sich gegen das Schliessen-Wollen aufbäumt. Sondern es entspringt dieses Agressive gegen allen Dogmatismus wieder aus seinem Temperament. Die kolossale Anmassung, die ihm in jeder mit Bestimmtheit ausgesprochenen positiven Behauptung zu liegen schien, die ist das eigentlich Irritierende für ihn. Und dieser Laune hat er in seinem Götterzuge die Zügel schiessen lassen. Hier konnte er jede einzelne Religion in dem Unsinn ihrer allein gültigen Formel zeigen, hier konnte er sie in dem Bombast ihrer Anmassung treffen und sie ins Lächerliche, ins Groteske ziehen. Das hat er weidlich besorgt, und mit unerbittlicher Strenge wird eine Gottheit nach der andern abgefertigt. Nur beim Hinschwinden der griechischen Götter merken wir ein gewisses Bedauern, eine Art von Sentimentalität, die übrigen alle sind ihm gleichgültig. Wir haben gesehen, dass Flaubert den christlichen Glauben nicht mit in dieselbe Reihe stellte oder

das nicht wagte. Aber an vielen Stellen fällt die grosse Aehnlichkeit der früheren Lehren mit der christlichen Religion auf, und wir sehen den Heiligen sich angstvoll gegen den Gedanken wehren, dass auch sein Glaube nichts anderes als die dahingesunkenen sein könne.

Obwohl nun, wie wir gesehen haben, dieser Zweifel an allem seinen Nährboden in Flauberts Temperamentsanlage hatte, so stand er doch mit andern Grundzügen seines Wesens in schärfstem Widerspruch. In Wirklichkeit klagt er beständig über den Mangel an einem festen Halt, einer sicheren Basis für sein Geistesleben. Der Dualismus der für ihn, den geborenen Mystiker, aus der Zerstörung allen Glaubens an ein Absolutes hervorgehen musste, vergiftete sein Leben. „Je suis mystique au fond et je ne crois à rien,“[1]) ist sicher ein erschütterndes Bekenntnis. Diese mystischen Bedürfnisse hat der Skeptiker in ihm nie vollständig unterdrücken können. Sie sind in der Jugend stärker als im Alter, und lassen ihn damals einen Anlauf gegen den Pantheismus machen, der sich sehr deutlich in der ersten Versuchung zeigt. Aber die pantheistischen Gefühle scheinen später wieder zu verschwinden und einer Art von ästhetischen Mysticismus Platz zu machen.

Von allen Philosophemen, die während seines Lebens durch Flauberts Geist gezogen sind, ist es unstreitig Spinozas Ethik, die darin die tiefste, ja vielleicht die einzige nachhaltige Spur eingedrückt hat. Schon in der Jugend hatte er diese Vorliebe, er teilte sie mit Alfred Lepoittevin, dessen letzte

---

[1]) Corr. II p. 101.

Lektüre Spinoza war.[1]) Und auch für die endgültige Redaktion beschäftigt sich Flaubert noch mit seinem „dreimal grossen“ Philosophen. Wir haben gesehen, dass diese pantheistischen Ideen bei der Reise durch die Lüfte Verwendung fanden, allerdings dann gleich darauf durch den stets siegenden Skeptizismus in Zweifel gestellt werden. Dabei ist besonders interessant die Thatsache, dass Flaubert selbst ein pantheistisch-mystisches Empfinden gehabt haben muss. Schon Smarh fühlt sich von einer eigentümlich lustvollen Naturempfindung erfasst. Stärker und breiter klingt dieses Motiv dann am Schluss des zweiten Teiles der ersten Fassung im Schrei des Heiligen an. Hier haben wir zuerst das Erwachen des Instinktiven, seiner animalischen Natur, aber damit zugleich den Wunsch verbunden, in dem beseelten Weltall mit seinem Ich aufzugehen. Er möchte in den Pflanzen, in den Tönen, im Lichte drin sein, jedes Atom durchdringen, in der Materie weben und leben, um zu wissen, was sie denkt. Und dieser Schrei des Heiligen ist nichts weniger als konstruiert, er ist im Gegenteil Flauberts ureigenstes Empfinden. Wir haben schon erwähnt, dass die ein Jahr vor der ersten Versuchung geschriebene Reisebeschreibung „Par les champs et par les grèves“ mit einem Passus auf unser Werk hinweist. Es ist gerade jener Wunsch, sich mit dem Ich in der Natur aufzulösen, den diesmal Flaubert selbst in folgender wundervollen Stelle ausspricht: „Quelque chose de la vie des éléments émanant d'eux-mêmes, sans doute à l'attraction de nos regards, arrivait jusqu'à nous et, s'y assimilant,

---

[1]) Corr. I p. 206.

faisait que nous les comprenions dans un rapport moins éloigné, que nous les sentions plus en avant, grâce à cette union plus complexe. A force de nous en pénétrer, d'y entrer, nous devenions nature aussi, nous nous diffusions en elle, elle nous reprenait, nous sentions qu'elle gagnait sur nous et nous en avions une joie démesurée; nous aurions voulu nous y perdre, être pris par elle et l'emporter en nous . . . .; nous étalant dans la nature dans un ébattement plein de délire et de joies, nous regrettions que nos yeux ne pussent aller jusqu'au sein des rochers, jusqu'au fond des mers, jusqu'au bout du ciel, pour voir comment poussent les pierres, se font les flots, s'allument les étoiles; que nos oreilles ne pussent entendre graviter dans la terre la fermentation des granits, la sève pousser dans les plantes, les coraux rouler dans les solitudes de l'Océan. Et dans la sympathie de cette effusion contemplative nous aurions voulu que notre âme, irradiant partout, allât vivre dans toute cette vie pour revêtir toutes ses formes, durer comme elles, et se variant tousjours, tousjours pousser au soleil de l'éternité ses métamorphoses!"[1]) Auf Grund eines tiefen Naturgefühles wird also hier ein eigentümlich mystischer Zusammenhang zwischen der menschlichen Seele und dem Leben der Elemente, der beseelten Materie angenommen. Mit ähnlichen Motiven stützt ja auch der Teufel seine pantheistischen Erklärungen während der Reise durch die Lüfte. Er erinnert den Heiligen daran, wie er bei der Betrachtung der Materie oft das Gefühl gehabt habe, dass eine Wechselwirkung

---

[1]) Par les champs et par les grèves p. 133 ff.

zwischen ihm und ihr stattfinde, dass er sich gleichsam mit seinem Ich in sie aufzulösen glaubte. Ganz ähnliche Stellen finden sich in Flauberts Korrespondenz: „Ne sommes nous pas faits avec les émanations de l'Univers? la lumière qui brille dans mon oeil a peut-être été prise au foyer de quelque planète inconnue distante d'un milliard de lieues du ventre où le foetus de mon père s'est formé, et si les atomes sont infinis et qu'ils passent ainsi dans les formes comme un fleuve perpétuel roulant entre ses rives, les pensées, qui donc les retient, qui les lie? A force de regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer."[1]) Es ist immer wieder dieses Gefühl, auf dem er eine monistische Weltanschauung aufbaut. Denn wenn die Dinge unter einer Art von Zärtlichkeit, mit der sich sein anschauender Blick in sie versenkt, ihm sich in ihrem intimen Leben offenbaren und ihm einen Lebensstrom entgegensenden, so ist das nur möglich unter der Annahme der Einheit von Geist und Materie, von Leib und Seele, von Form und Idee. Hier haben wir flüchtig den sich später bei Flaubert ausbildenden ästhetischen Mysticismus gestreift. Da er eigentlich ausserhalb des Gedankenganges des Versuchung liegt, wollen wir hier nur erwähnen, dass Flaubert an eine absolute Einheit von Form und Gehalt glaubte, dass die Trennung beider in der Betrachtung ihm ein logischer Unsinn zu sein schien. Ein schöner Gedanke musste eo ipso eine vollendete Form mit sich bringen, oder vielmehr, sie war zugleich mit ihm da, das eine kann ohne das andere nicht gedacht werden.

---

[1]) Corr. II p. 230.

— Leider sind die meisten dieser eben besprochenen interessanten Motive in der letzten Fassung fortgefallen, und es ist nur noch der Freudenschrei davon übriggeblieben. Und auch dieser ist verändert, und man hat ihn anders gedeutet, nicht in pantheistischer Weise. Der Heilige jauchzt: „O Seligkeit, Seligkeit!“ Er glaubt das Leben in seinen Uranfängen geschaut zu haben. Und mit dem instinktiven Leben, das wieder in ihm erwacht, entsteht der Wunsch, sich in die Materie zu verlieren. „Etre la matière!“ das ist sein letztes Wort, und deshalb hat man hierin nur den Wunsch einer Erlösung vom Individuum und nicht zugleich das pantheistische Lebensgefühl, das darin liegt, gesehen. —

Können wir nun aus der Versuchung nicht irgend eine grosse Wahrheit ablesen, ist das Werk nicht Symbol irgend eines tiefen, in der Menschennatur angelegten Konfliktes? Es scheint uns allerdings so, und wir glauben den letzten Sinn und die Bedeutung des Ganzen in Folgendem zu sehen. Wenn es richtig ist, dass der Mensch nicht vom Brot allein lebt, so ist es andrerseits sicher, dass durch den Excess des cerebralen Lebens die natürlichen Triebe unterdrückt werden. Und diesem Kampfe der geistigen Natur mit der instinktiven ist der Mensch natürlich vor allem auf den Höhen der Zivilisation ausgesetzt, da, wo die Geisteskultur sich angehäuft und unendlich kompliziert geworden ist und darum die ganze Kraft des Menschen in Anspruch nimmt. Aber diese ausschliessliche Hingabe des Ich an die Welt des Gedankens drängt das Individuum zurück von den Quellen des Lebens. Und solch einen vom Leben Zurückgedrängten,

einen unter dem Uebermass der Kultur Leidenden haben wir in Flaubert und haben ihn in seinem Heiligen. Sie beide haben ihr natürliches Ich gekreuzigt, der Heilige um der Religion, Flaubert um der Kunst willen. Aber dieses natürliche Ich ist nicht tot, zuweilen stöhnt es auf, und einen solchen Aufschrei haben wir am Schlusse der Versuchung. Wie heisst es doch in der ersten Fassung ausdrucksvoll: „Moi aussi, je suis animal!" Das sind die natürlichen Triebe des Menschen, die erwachen und ihr Recht verlangen, ohne das kein Glück des Menschen besteht. Flaubert hat das Glück nicht gekannt, das in der Harmonie der beiden Naturen, der instinktiven und der geistigen, liegt. Die ausschliessliche Bewertung des Lebens im Sinne der Kunst, wie wir sie bei ihm finden, fordert das Opfer der ersteren. „Si les accidents du monde, dès qu'ils sont percus, vous apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris votre existence, ne vous sembleront pas avoir d'autre utilité, et que vous soyez résolus à toutes les avanies, prêts à tous les sacrifices, cuirassés à toute épreuve,"[1]) erst dann ist der Künstler nach Flauberts Ansicht reif, etwas grosses zu schaffen. Wir sehen, wie in seiner Anschauung das Leben und die Dinge ihre natürliche Bedeutung verlieren, wie das ganze Dasein seinen Angelpunkt in der Kunst hat. Und wenn wir so in ihm nicht eine der grossen harmonischen Persönlichkeiten, die ihr Ich mit der Welt in Gleichklang bringen können, bewundern, so ist doch einzigartig die Glut seines

[1]) Par les champs et par les grèves, p. 38.

gewaltigen Willens, die Inbrunst, mit der er sein Ideal umfasste, wodurch er selbst wurde zu einem Märtyrer, zu einem Heiligen der Kunst!

Lebenslauf.

Ich, Carl Eduard Wilhelm Fischer, wurde am 30. August 1876 zu Schloss Holte in Westfalen als Sohn des Kaufmanns Gustav Fischer und seiner Ehefrau Anna, geb. Bremer, geboren, bin evangelischer Konfession und preussischer Staatsangehörigkeit. Das Gymnasium absolvierte ich zu Bielefeld, wo ich Ostern 1895 mein Abiturientenexamen bestand. Darauf war ich ein und ein halbes Jahr in den Geschäften meines Vaters zu Bielefeld und Berlin als Kaufmann thätig. Herbst 1896 wandte ich mich dem Studium der neueren Sprachen und Literatur zu, studierte in Marburg, Genf, München und Berlin und bestand in Marburg am 22. November 1901 das philologische Staatsexamen. Später ging ich auf einige Zeit nach Paris und machte dort die Studien zu der vorstehenden Arbeit, die in Berlin und Marburg ausgeführt wurde. Herrn Professor Dr. Kissner bin ich für die Förderung, die mir durch sein freundliches Interesse zu teil wurde, zu grossem Danke verpflichtet.